العالم الرحالة
الشيخ علي
الدرويش الحلبي



محمد قدري دلال

محمد قدري دلال

العالم الرحالة
الشيخ علي الدرويش
الحلبي

منشورات الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨

العالم الرحالة الشيخ علي الدرويش الحلبي / محمد قدري دلال .- دمشق:
الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون، ٢٠٠٨ .- ٢٦٤ ص؛ ٢٤سم. .

١- ٩٢٧: الدرويش، علي د ٢- ٧٨١ د ل ا ع
٣- العنوان ٤- دلال

مكتبة الأسد

مقدمة الكتاب

بقلم : الدكتور نبيل اللو
مدير عام الهيئة العامة
لدار الأسد للثقافة والفنون

علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤- ١٩٥٢) عالم موسيقي وملحن وعازف ناي وعازف قانون ومعلم. له أيادٍ بيضاء على البحث الموسيقي النظري العربي. شارك في بحوث مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي عُقد في القاهرة عام ١٩٣٢ وساهم في بحوث مجلدات الموسيقا العربية التي أخرجها البارون ديرلانجيه.

تتلمذ علي الدرويش على معلمين أتراك وعرب من الذين كانوا يرتادون التكية المولوية الصوفية نذكر منهم: عثمان كوجك، وشرف الدين بك، وأحمد عقيل، وصالح الجذبة، ومهران السلانيكي.

درّس الموسيقا في مدينة قسطموني في تركيا التي سكنها لمدة أحد عشر عاماً تتلمذ أثناءها بمعهد (دار الألحان) في استانبول وتخرج منه. درّس الناي في النادي الموسيقي الشرقي في القاهرة وأصبح إسمه فيما بعد معهد فؤاد الأول للموسيقا الشرقية.كما درّس في معهد الرشيدية ومعهد العطارين في تونس من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٩في الفترة التي اصطحبه البارون ديرلانجيه فيها معه إلى تونس بعد انتهاء أعمال مؤتمر ١٩٣٢. في عام ١٩٤٠ درّس في أول معهد موسيقي سوري أسسته وزارة الرعاية والشباب. كما درّس في عام ١٩٤٥ في معهد الفنون الجميلة ببغداد.

جمع الشيخ عليٰ الدرويش الإيقاعات والمقامات المستخدمة في سوريا وكان كلِفاً بجمع الموشحات وتدوينها.

أبرز مؤلفاته كتاب **النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية** بدأه عام ١٩٢٥ وفرغ من تأليفه عام ١٩٤٣ و مازال حبيس الأدراج.

أهم ما في بحوث علي الدرويش النظرية دقتها وربطها بممارسة الفعل الموسيقي. له بحث في (السلّم الموسيقي العربي) قارن بينه وبين السلّم الفيثاغوري والسلّم الغربي المعدّل القائم على مبدأ أنصاف الصوت، وله رأي علمي في النسب العددية للأبعاد الموسيقية المتوافقة فيما بينها دعّمه بموشحين وزعهما علي الدرويش لصوتين.

هذا الكتاب أعددناه للطباعة في ظروف استثنائية ليخرج بحلة تليق بالموسيقي الكبير وبندوته العلمية التي نظمتها الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون بالتنسيق مع مركز الموسيقى العربية والمتوسطية بتونس.

أشكر الأستاذ محمد قدري دلال على جهده الكبير الذي بذله ليكون كتابه بين أيدي القراء بمناسبة انعقاد ندوة علي الدرويش. الشكر موصول للسيد وزير الثقافة الدكتور رياض نعسان آغا الذي استثنى هذا الكتاب من دور الطباعة ليخرج في موعد انعقاد الندوة. ولن أغفل الأستاذ أحمد العكيدي مدير مطبعة الوزارة الذي سهر على طباعته ليخرج بحلته الأنيقة. شكراً للآنسة خزام عبيد التي نظمت ندوة علي الدرويش الحلبي باقتدار.

(١)

مدينـة حلـب عرفـت منـذ أقـدم العـصور بـشغف قاطنيهـا بالموسـيقا والغنـاء، وبحفـاظهم علـى مـا يعجـبهم مـن الألحـان، واختزانـه في ذاكـرتهم، وترداده في أماسيهم ومناسباتهم المختلفة، وتعدد النصوص التـي تغنّـى بلحـن واحد، بين غزلي وديني، ما تواضعوا على تسميته «قد»، وتوارث تلك الألحان جيلاً إثر جيل مشافهة، كما هي العادة الغالبة في نقل التراث قديماً.. ومما خُصَّت به هذه المدينة - أيضاً - أن يتربّى الناشئة على حب الغناء والإنشاد، نظـراً لحـرص المـربين - مـن آبـاءٍ وعـائلين - علـى اصـطحاب الـصغار إلـى السهرات الدورية، التي كانوا يحرصون على حضورها، أو استماعهم إلـى مـا يـدور فيهـا حـين تكـون في منـازلهم، فيعلـق في ذاكـرة الأطفـال مـن الألحـان والنصوص الكثير، فإن كـان أحـدهم ذا موهبـة، أو يتمتـع بـصوت نـدي، شُجِّع على المشاركة.

والسهرات الدورية في حلب طقس معتاد منذ القدم، عرّض به زائروها أمثـال الليـدي سـتانهوب، التـي أقامـت في حلـب مـدة كافيـة للتعـرف علـى مجريات الحياة فيها، تقول: (وفي حلب تصدح الأغاني من خلف المشربيّات، ويتناهى من خلف حائط تكتنفه الأسرار صوت قيثارة، ولا تدري كيـف تتلـون الأمسيات بصوت المزامير والطبول).

ولفتة أخرى نحو مزاياها التي تتمحور حول الغناء والموسيقا، ألا وهي غناها بالمسارح والمقاصف وأماكن السمر واللهو، التي كانت تغصّ بها أنحاء المدينة داخلها وظاهرها؛ لأن حلب بما لها من شهرة واسعة في هذا الشأن، كانت محط أنظار المطربين الكبار في المدن والأقطار المجاورة، ومرورهم بحلب أمر معتاد منذ الأزل، كيف لا وهي مدينة على طريق الحرير، وملتقى قوافل التجار القادمين من الغرب والشرق، وحجاج بيت الله أو قل بيوت الله (مكة المكرمة ـ وبيت المقدس ـ والمسجد النبوي الشريف) المتجهين إليها لأداء مناسكهم، ومعروف أن المدن التجارية يجب أن تتوفر فيها كل مقومات المدينة السياحية، كي تخفف عن الوافدين إليها وعثاء السفر، ومفارقة الصحبة والعشير، وأن توفر لهذا المتعب طعاماً شهياً لغذائه، ومكاناً مريحا لنومه، وآخر ليسمر ويمرح .. ولقد تهيئ لحلب أكثر من ذلك: فالخانات فنادق مازالت تشهد على فخامة، وعلى غنى من بناها ومن قطنها، وتستطيع أن ترى حتى الآن المطاعم منتشرة في سوق (السقطية) داخل المدينة التجارية، فيها ما لذ وطاب للغني والمتوسط الحال، فإذا فرغ من طعامه فحوانيت الحلو بانتظاره، أما الفقير فلديه التكايا و (الخانقاه) يشبع فيها من مال السلطان وجود المحسنين. فإذا حل الظلام وهدأت المدينة التجارية من البيع والشراء والأخذ والعطاء - انقلبت ساحات الخانات إلى مسارح؛ والبيوتات العامرة إلى مغاني للموسيقا والغناء، والتكايا إلى ساحات للإنشاد والسماح، فترى المدينة كلها تتغنّى : هذا بهجر المحبوب وذاك بذكر المعبود..

وكلنا يعرف - بداهة - أن الغناء يحتاج لمطرب، والموسيقا لعازف والإنشاد لمن يتقنه، ومعروف أيضاً أن الفنانين يرغبون بكسب مستمعين

جدد يضيفونهم إلى جمهورهم، لذا لابد من السفر أو النزوح إلى مناطق ومدن لتتوسع رقعة معجبيهم، بعد أن يعرضوا عليهم سلعتهم النادرة، والذكي من يدفعها إلى من يميزُها، لذا فكثير من أهل صنعة الغناء في المدن والأقطار المجاورة تقاطروا إلى حلب، ليحصلوا من نقادها على شهادة تزكية، ومن أشهر المطربين المصريين في القرن التاسع عشر ممن غنى على مسارح حلب: (عبده الحامولي - الشيخ سلامة حجازي - السيد السفطي - السيد درويش)، الأول كان يرافق خديوي مصر إلى استانبول مصيفه ماراً بحلب، فيستقي من علمائها ومنشديها ومطربيها ما يتمم به علمه، ويزيد إتقانه.. والثاني والثالث والرابع أتوا طالبين مجداً وسمعة طيبة من سميعة حلب ويحظيا بجواز الشهرة الذي تحدث عنه الأخوان راسل..

جاء في كتابهما «تاريخ حلب الطبيعي» (اشتهرت حلب بخبرة أهلها في الموسيقا والغناء، وبحسّهم الفنيّ المرهف، وقد يكون من الضروري لأيّ فنان موسيقي أو مطرب أن يمر بحلب ليصقل موهبته، وليخوض امتحاناً في جودة الصوت وحسن الأداء، وفي ذلك جواز عبور إلى طريق الشهرة)[1].

هذا ومرابع السمر واللهو البريء من قهوات ومسارح، لم تكن حكراً على الرجال دون النساء، إذ إن لهنَّ ما لهم!! فسهراتهن و (عصرياتهن - وصباحيّاتهم) لم تكن تخلو من طرب وغناء واستماع إلى مطربيات حُزّن من

---

(١) الأخوين راسل: طبيبان إنكليزيان عاشا في حلب في القرن الثامن عشر، اشتركا في كتابة كتابهما (تاريخ حلب الطبيعي)، طبع بالإنكليزية عام ١٧٥٦، ولم يترجم إلى العربية إلا عام ١٩٩٦. ولقد وصفا فيه تلك الحقبة بكثير من الحب، وصورا الحياة الموسيقية الحلبية أحسن تصوير، كما تحدثا عن السهرة التقليدية التي تقام في أحد البيوت والصورة التي نقلاها تنطبق تماماً على الحفلات التي تقام الآن.

الشهرة ما أصابها المطربون.. يقول الباحث الموسيقي الفرنسي (كريستيان بوخه): (والحلبيون القدامى يذكرون «قهوة العميان» في منطقة الميدان، التي استمرت في تقديم برامجها حتى الستينيات (من القرن الماضي)، وقد اشتهرت هذه القهوة بتقديم الحفلات الموسيقية الخاصة للنساء.. إذ إن جميع العازفين كانوا من فاقدي البصر، وهذا مما يجعل القهوة رائجة وأنشط من غيرها، وفي ذلك دليل على سلوك مناسب في مجتمع تسود فيه تقاليد أخلاقية عريقة)[1].

وهناك في حلب صرح آخر صلُح أن يكون منتدى للموسيقا والغناء، أو قل: معهداً يستقي منه ذوو الموهبة العلمَ والخبرة، ألا وهو الزاوية... وللزوايا تنوّع إنّ من حيث الطرقُ الصوفية، أو من حيث المؤلفاتُ الغنائية التي يتناولها منشدوها، وكانت في هذه المدينة العجيبة كثيرةً نعجز عن دقة إحصائها!! فمثلاً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كانت الزوايا منتشرة في أحيائها، فلكل حي زاويته التي تُقصَد في أيام معلومة، نذكر منها:

- **الزاوية الهلالية في محلة الجلوم** : يقوم عليها ويرعاها وأشياخها من عائلة (الدرعزيني)، والزاوية في الأصل تكية يعود تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر، وتحتوي على أربعين غرفة صغيرة في مصلاها على طابقين، خصصت لاعتكاف مريديها، وهذا الأمر لم يعد مستمرا منذ عام ١٩٠٧، صحنها صغير جُعل مدفناً للعائلة، شيخها الحالي الدكتور (جمال)، والذكر فيها مستمر على الطريقة القادرية (نسبة إلى سيدي عبد

---

(١) كريستيان بوخه : باحث موسيقي ولد في حلب من أسرة (بوخه) الألمانية الشهيرة، يحمل الجنسية الفرنسية، ويجيد العربية إجادة تامة.

القادر الجيلاني ٤٧١- ٥٦١ هـ) منـذ تأسيسها، وتعـد أهم زاوية في حلب، وتأتي أهميتها من أنه ما من معلم أو ملحن كبير أو مطرب شهير، وحافظ للتراث. إلا وكان فيها إمّا (ريّساً للزاوية أو جُنحاً) منذ بدأت وحتى الآن، مصطفى بن الشيخ أبي بكر الحريري الرفاعي الملقب (البشنك) ١٧٦٥ – ١٨٥٥ م، خمسة وسبعين عاماً قضاها في الزاوية (ريّساً)، تسلّم الرياسة بعده الشيخ محمد الورّاق، (وكان جنحاً للأول)، وبعده منشد يدعى (الجُنيد)، وهو - أيضاً - جنح لسابقه، تلاه الشيخ عبد السلام سلمو، ومن بعده الحاج صبحي الحريري، ثم عبد اللطيف قضيماتي، وفؤاد خانطوماني. أما ريّس الذكر فيها حالياً فهو الأستاذ الشيخ مسعود خياطة ابن الشيخ محمد نجيب شيخ القراء في حلب – رحمه الله –[١].

– **زاوية الباذنجكي** : نسبة إلى عائلة (باذنجكي) بباب النيرب ، وتلي الزاوية الهلالية شهرة وأهميّة وتاريخاً، وطريقتها قادرية رفاعية نسبة إلى (سيدي أحمد الرفاعي ٥١٢ – ٥٧٨ هـ)، يميزها النوبة في بدايتها (وهي فصل من فصول الذكر دون قيام)، والإنشاد على إيقاع الدفوف. تعاقب على رياسة الذكر فيها كثير من منشدي الزاوية الهلالية، ومنذ عام ١٩٤٠ أنشد فيها (رديف راجح) تلاه ابنه (عبد القادر) رحمهما الله، وحالياً ابن عبد القادر (أحمد).

– **الزاوية المولوية**: وقد اندثرت هذه الطريقة وبقيت طقوسها، وأهمها (الفتلة) وهي الدوران في المكان، تشهد على ما كانت تتمتع به من مكانة، وجامع المولوية (المولويخانة) باق في مكانه (بباب الفرج)، وتأتي

---

(١) راجع كتابنا «شيخ المطربين صبري مدلل – أثر حلب في غنائه وألحانه» طبع وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية – ٢٠٠٦.

أهميتها من أنها الطريقة الوحيدة التي تستخدم في طقوسها آلة موسيقية (النـاي)، التي تعزف مقطوعات خاصة بها بمرافقة الدفوف، قيل إن مؤسسها مولانا (جلال الدين الرومي ٦٠٤ - ٦٧٢ هـ)، والفتلة من ابتكاره، وفي القول نظر إذ أن الرحالة المغربي ابن بطوطة ذكر - حين زار بلاد الشام - أن للشوام رقصاً يشبه الدوران، وهذا ما يجعلنا نعتقد بعدم دقة ما قيل، ولأننا ما زلنا نرى بعض الراقصين الشعبيين يدورون كما يدور السادة المولوية - دون إذن من شيخ - حتى وقتنا هذا، مما يدل على رسوخ هذه العادة في التقاليد والذاكرة الشعبية.

الزوايا الأخرى في حلب :

- زاوية الشيط : في الجامع الذي يحمل الاسم نفسه، منشدها (أبو قدور الضّاي)، يقام فيه الذكر بالطريقة القادرية حتى يومنا هذا.

- زاوية حبوش - بانقوسا - المنصورية - الزاوية الكيّالية - الزاوية الرفاعية - زاوية البلاّط - زاوية الشيخ يبرق - زاوية الأحمر - زاوية الجذبة - زاوية خير الله - زاوية المهندس - زاوية العرابي - زاوية الصيّادي - زاوية النسيمي - زاوية خانكان - زاوية الحسّاني - زاوية البطّيخ - زاوية البوشي ... وزوايا أخرى صغيرة لا يحصيها العد!!

ويعد (رؤساء الذكر) والمنشدون - الذين هم في غالب الأحيان مطربو[1] وقتهم أيضاً - أساتذةً، يلقّنون روّاد الزاوية ممن يتوفر فيهم الحد الأدنى من الموهبة، فنونَ الإنشاد وقواعد الموسيقا (علوم المقام والإيقاع).. والمستعرض لأسماء أولئك بهرته كثرتهم وقيمتهم الفنية :

---

(١) من المطربين الكبار الذين ينطبق عليهم ما ورد أعلاه (صباح فخري - محمد خيري - عبد الرحمن عطية .. وسواهم).

- **أحمد عقيل** ١٨١٣ - ١٩٠٣: درس الموسيقا على والده المنشد في زوايا حلب، وأخذ علوم العربية والفقه عن علماء عصره، فكان نابغة فيها، أما رقص حلب (السماح) فلقد أتقنه وأحياه وهذّبه، حتى دُعي (صاحب السماح)، كما أوتي صوتاً جميلاً قوياً واسع المساحة، أضيف إليه فصاحة اللسان تليق بمنشد مطرب، وحضور بديهة، وسرعة نكتة بزَّ بها الكثير من مطربي مصر المشهود لهم بالصفات تلك، وذلك خلل الجلسات الفنية التي كانت تعقد أثناء زياراتهم لحلب.. كُثُرٌ هم المنشدون والملحنون الذين تتلمذوا على يديه، أهمهم خالد الذكر (أبو خليل القباني الدمشقي)، الذي أخذ عنه فن الموشحات، وبعض فصول السماح. ومن الأوربيين زوجة قنصل إيطاليا بحلب التي وصفته بقولها : (عزّ نظيره في فنه حتى في أوروبا).

- **محمد الورّاق** ١٨٢٨ - ١٩١٠ : من أشهر تلاميذ عبقري حلب (البشنك) الحاج مصطفى الحريري الرفاعي ١٧٦٥ - ١٨٥٥، تميز بقدرات فائقة على التصرف بالمقامات، ومعرفة عميقة بالإيقاعات، ملحن متألق الموهبة، ذو حس رقيق حين يقرض الشعر، وصوت نَغِمٍ، وصفه معاصروه بالحلاوة والطلاوة والدفء..

- **مصطفى المعظّم** ١٨٢٩ - ١٩٢٩: منشد وصف بقولهم (قلّ نظيره وندُر مثيله)، أتقن إلى جانب الموسيقا وفنونها، علوم العربية نحوها وصرفها، من أهم تلاميذه: الحاج عمر البطش سيد الموشحات في عصره.

- **إسماعيل الناشد** ١٨٤٠ -١٩٢٠: تميز بما يتميز به كبار المطربين والمنشدين، من طلاوة حديث، ونكتة فكهة وطلاقة، مع صحة لغة وفصاحة لسان، يتقن الإيقاعات العربية التي يوقّعها على آلة (الرق)، قضى حياته مؤذناً ومنشداً، ناشراً معارفه الموسيقية وعلمه لمن أراد من الموهوبين.

- **أحمد الشعّار** ١٨٥٠ - ١٩٢٥ : ملحن متمكن، سريع الحفظ، كان مرجعاً يُعتدّ به في الموشحات وإتقان توصيلها لمتلقيها، تخرج على يديه كثر استفادوا من علمه وألحانه، منهم الحاج عمر البطش، والشيخ علي الدرويش.

- **محمد سلمو الشاذلي** ١٨٥٦ - ١٩١٧: منشد بارع وعازف إيقاع (رق) متميّز، أخذ علومه الموسيقية عن منشدي عصره، ونقل عنهم الموشحات والتواشيح الدينية والقدود، واختص بالإنشاد في زوايا حلب، تخرج على يديه الكثير من المنشدين..

- **أمين الصيرفي** : ١٨٥٧ - ١٩١٧: تتلمذ المنشد المطرب أمين على فناني حلب، فأخذ عنهم فن الموشحات وقواعد الموسيقا العربية وإيقاعاتها، و أفاد من المطربين والملحنين المصريين أمثال: كامل الخلعي (تلميذ أبي خليل القباني الدمشقي)، حينما ارتحل إلى مصر متعلماً وناقلاً لفن حلب.. كما عمل مع فرقة شكلها على مسارح حلب، وأنهى حياته مؤذناً في أحد مساجدها.

- **الشيخ محمد صالح الجذبة** ١٨٥٨ - ١٩٢٢: تأتي أهمية هذا العالم الجليل من موسوعيته في شتى أنواع العلوم: الفقهية واللغوية والتصوفية؛ فعن والده أخذ الفقه وما يتعلق به، واللغة والأدب والمنطق، وحفظ القرآن ودرس التفسير، والحديث ومصطلحه، واشتغل بالتصوف وطرقه (قادرية ورفاعية ونقشبندية[1])، وأُجيز فيها، وحفظ موروثها اللحني من موشحات وتواشيح ومدحات وقدود، وإيقاعات أنشادها

---

(١) تنسب الطريقة النقشبندية إلى سيدي شاه نقشبند محمد بهاء الدين النقشبندي (٧١٧ - ٧٩١ هـ).

وفصولها، حتى أضحى مرجعاً فيها، يعود إليه رؤساء الأذكار في مختلف الحلقات، وموئلاً لمشايخ تلك الطرق إن غاب عنهم فصل أو لحن أو نص مما يتناولونه في زواياهم.

أول كتيّبٍ ألفه كان في سبعة وسبعين صفحة، دوّن فيه معلوماته التي استقاها من أساتذته، ونقل فيه فصول الذكر في الزوايا المختلفة التي ارتادها، كل موشح بمقامه وإيقاعه وحركة الذاكرين خلال إنشاده. كتابه الثاني (سفينة الحقيقة في علم السماح والموسيقا) في ألف وأربعمائة صفحة - كان أوسع وأشمل وأعمق، إذ احتوى معالجة للمقامات والإيقاعات، مستشهداً على كل منها بما يناسبه (موشح أو توشيح)[1]، متنطعاً فيه أيضاً لرقص - نقل - السماح، وحركات الراقص مع كل موشح، بادئاً بالإيقاعات الثقيلة منتهياً بالخفيف منها..

أضف إلى كل ما تقدم أن الشيخ محمد صالح كان ذا صوت عذب، شاعراً ملحناً ضارباً على آلة الرق، كثير الاختلاط بالمطربين الوافدين من مصر، الذين كانوا يأخذون عنه علوم الموسيقا، وبخاصة المقامات التي لم تكن معروفة تفاصيلها في مصر، كما أخذ عنه الشيخ أبو خليل القباني الدمشقي (رقص السماح) أثناء إقامته في دمشق، ودرّب أعضاء فرقته على حركاته، ولقنّهم موشحاته، حتى حلت نكبته حيث أحرق بيته ومسرحه، فعاد

(١) أطلق المحدثون من المشتغلين بالتراث الغنائي الديني اسم (توشيح) على ما نصه المغنّى ديني، واسم (موشح) لما نصه غزلي. والكتاب هذا - إن صح أن الشيخ وضعه - يعد سابقاً لكتاب (تاريخ الموسيقا العربية) الذي ألفه المؤرخ والباحث الفرنسي «البارون دير لانجيه»، بمساعدة الشيخ علي الدرويش التلميذ النجيب للشيخ محمد صالح الجذبة.

الشيخ محمد صالح إلى حلب يحمل حزناً كبيراً، وسافر الآخر إلى مصر ليضع اللبنة الأولى للمسرح الغنائي في أسكندريتها..

كل هؤلاء الأعلام من علماء الموسيقا والمنشدين والمطربين، التقوا في حلب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حاملين منارة العطاء، يهبون طالبي العلم ما اختزنته ذاكرتهم، ووعته صدورهم من تراث غني، مسلّمين الراية إلى من تلاهم.

(٢)

أشكال التراث الغنائي الحلبي

A – الموشح :

سكان حلب ما زالوا يَعُدُّون الموشح أرقى أنواع المؤلفات الغنائية، ويحافظون على موروثهم منه، ويحرص مطربوها ومنشدوها على حفظه وغنائه في جميع احتفالياتهم ضمن (وصلات مفردها وَصْلة)، تتضمن أربعة موشحات كحد أدنى. والموشح من زاويته الأدبية أسهبت كتبُ الأدب في تناوله تعريفاً وشرحاً ، وكتبُ المدونات الموسيقية إحصاءً وتدويناً :

يقول ابن خلدون ابن خلدون في مقدمته: (وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سمّوه الموشح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، ويكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة).

وعند ابن سناء الملك في كتابه دار الطراز : (وبعد فالموشحات هزل كله جِد ، وجِدٌ كله هزل ، ونظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد

الذوق أنه نظم) ويضيف تحت عنوان (حد الموشح) : (هو كلام منظوم على وزن مخصوص، يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات يقال له (التام)، فإذا لم يبدأ بالقُفْل سمي (أقرع) ومثل التام موشح ابن زُهر) :

أيها الساقي إليكَ المُشْتكى　　قد دعوناكَ وإنْ لمْ تسمعِ　(قفل)

ونديمٍ همتُ في غُرَّتِهِ　　ويشربِ الراحِ من راحتِهِ　(بيت)

كلما استيقظَ منْ سكرتِهِ

جذبَ الزقَّ إليه واتّكا　　وسقاني أربعاً في أربعِ　(قفل)

لا نريد الإسهاب في تعريف الموشح من الناحية الأدبية، فلسنا في هذا الصدد .. لكن الموشح من الناحية الموسيقية هو - وحسب ما جاء في كتاب (من كنوزنا) للدكتور فؤاد رجائي آغه القلعة (١٩١٠ - ١٩٦٥م) الطبعة الأولى ١٩٥٥:

(انتقلت موسيقا الأندلس إلى المشرق، فتعشق المشارقة موسيقا الموشحات، لكنهم لم يُعْنَوا بطريقة نظمها، بل اكتفوا بطريقة غنائها، فقطَّعوا الإيقاع الموسيقي على الشعر، وعلى الأزجال، فجعلوا البيت الأول بمثابة (قُفْل الموشح) وأسموه (دوراً)، وعدّوا الثاني بمثابة (بيت الموشح) وسموه (خانة)، وأطلقوا على البيت الأخير (غطاء)، وقد يعدِّدون في الأدوار والخانات، وساروا على نفس طريقة تلحين الموشحات الأندلسية، ولكن بتلوين بين المقامات..).

ولنا أن نضيف إلى ما قاله العلامة الباحث الدكتور آغه القلعة التالي: الموشح نص لحني على شعر - في الغالب - أو زجل يمتاز لحنه

بجودة الصياغة، وجزالة الجمل الموسيقية، مع حسن ترابط بينها، ولُحْمةٍ لحنية متينة، إضافة إلى انسجام الجمل اللحنية مع وحدات الإيقاع الذي يكون في الغالب من النوع (الأعرج) مهما كان عدد وحداته (أقلها ٣ وحدات وأكثرها ١٧٦ وحدة إيقاعية).
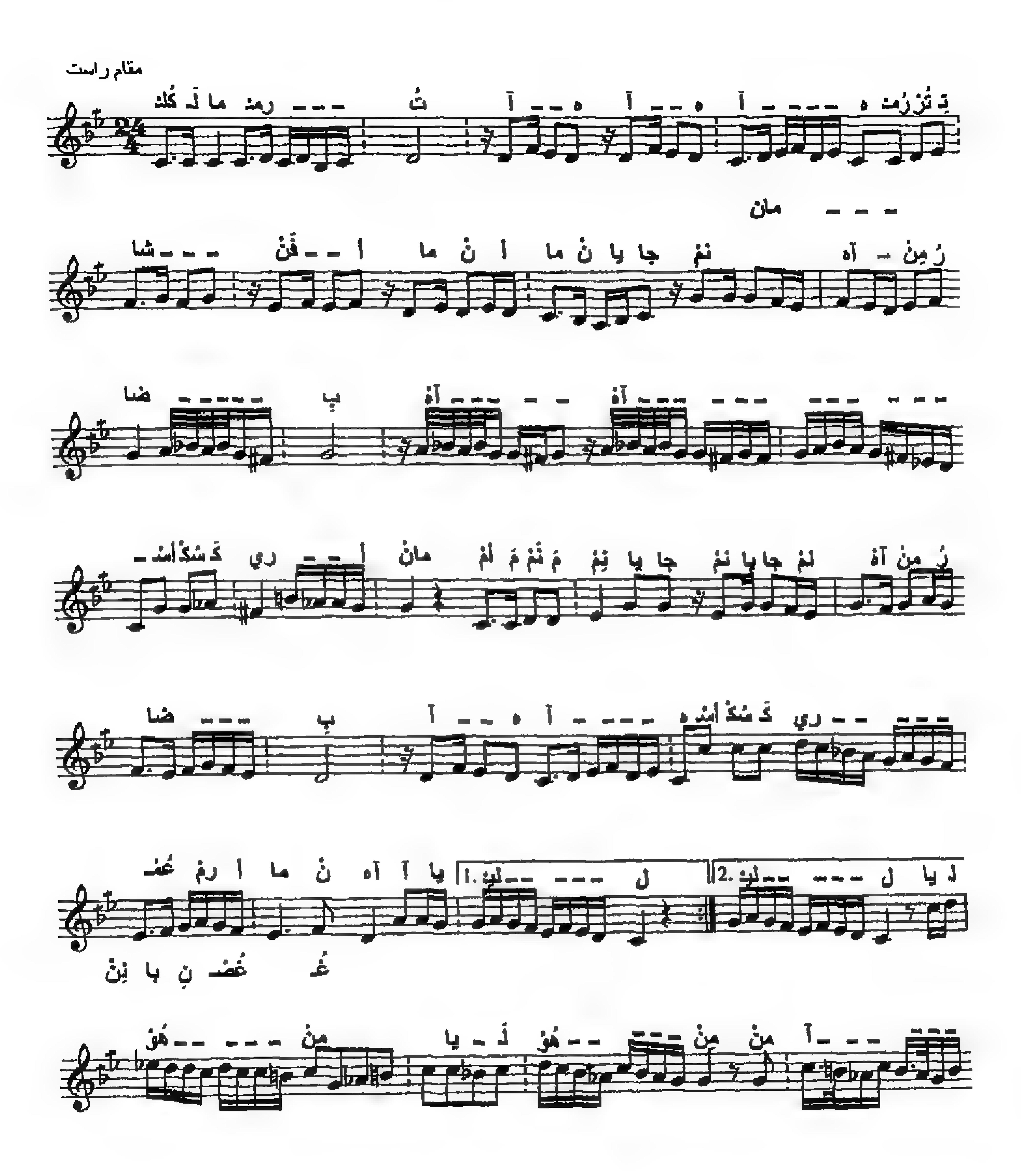
وإننا نرى أنه لا بأس في أن نعرض لأقدم نصين لحنين متوارثين لدى منشدي حلب، وشائع غناؤهما فيها:

١- الموشح الأول:
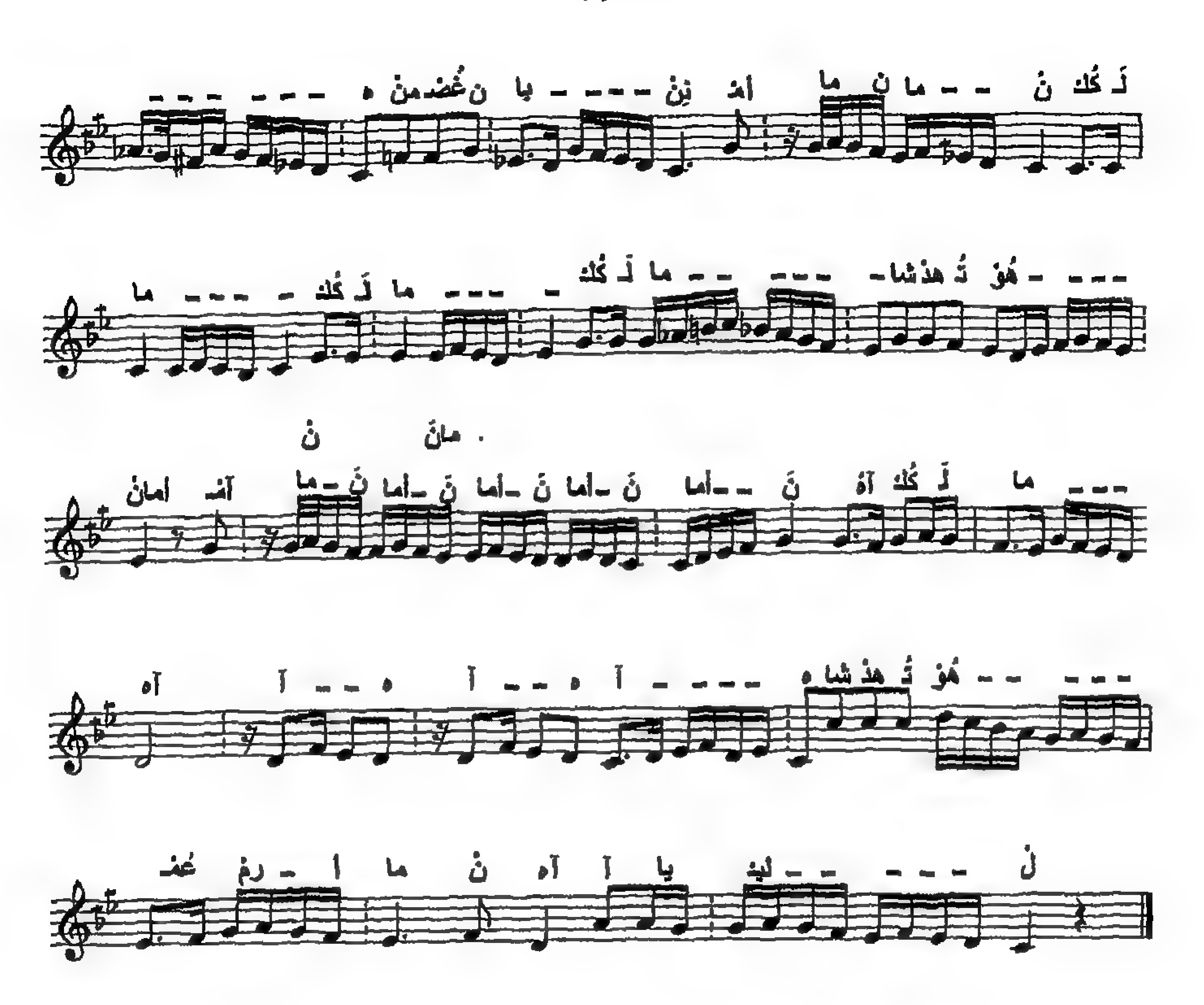
كلما رُمْتُ ارتشافا	**مِنْ رُضاب السكَّرِ**	**(دور ١)**
سلَّ مِنْ لحْظَيْهِ سيفاً	**وانثنى كالسمْهَري**	**(دور ٢)**
يا له من غصن بانٍ	**كلّما عاتَبْتُهُ**	**(خانة)**
أو طلَبْتُ الوصلَ منهُ	**فرَّ مثلَ الجُؤْذُرِ**	**(غطاء)**

الموشح من مقام (راست)، وعلى إيقاع (جنبر حلبي)، وعدد وحداته أربع وعشرون، والوحدة الزمنية التي تشكل هذا الإيقاع هي الكبيرة (السوداء ♩):

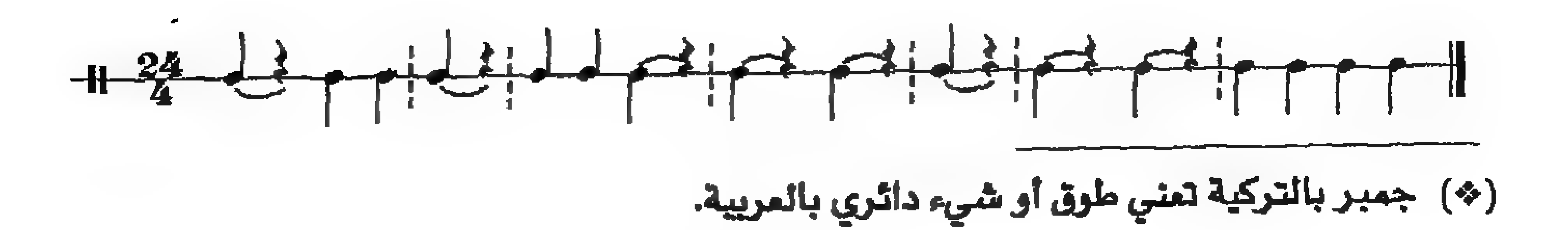
كلما رمت ارتشافا



كلما رمت ارتشافا
(2)



إيقاع جنبر(*) أو شنبر حلبي



(*) جمبر بالتركية تعني طوق أو شيء دائري بالعربية.

٢ ـ الموشح الثاني :

أحِـــنُّ شوقـــاً إلى ديـــارِ رأيـتُ فيهـا جمـالَ سلمـى (دور ١)

شـربت منهــا لمــى عُقــارِ من كفِّ ساقي الشراب ألمى (دور ٢)

وهذا الموشح أيضاً كسابقه من مقام (راست)، أما إيقاعه فهو ما يسمى بـ (المصمودي الكبير)، الذي يتألف من ثماني وحدات كبيرات (سوداء ♩) :

- إيقاع المصمودى الكبير :

ويجدر التنويه - هنا - إلى أن الموشحَين لملحن واحد، هو الحاج عبد القادر المراغي[1]، الذي تروي بعض المصادر أنه عاش في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي).. خانة الأول هي للملحن نفسه، أما خانة الثاني فللشيخ (حسن نظيف) الذي أظن أنه عاش في القرن التاسع عشر، ولقد دوَّنت الموشحين كما يغنيه السادة المطربون والمنشدون حالياً في حلب، (الموشح الثاني يستغنون عن خانته)، ولقد لاحظت أن بعضهم يغنيه على إيقاع (الواحدة الكبيرة)، ومنهم من ينشده في فصول الذكر بإيقاع (أحادي)، وقد يترك من الميزان - كثيرِ عددِ الوحداتِ - واحدةً دون قصد منه، لكنَّ ذلك النقص لا يُؤثر في سير الذكر وحركة الذاكرين.
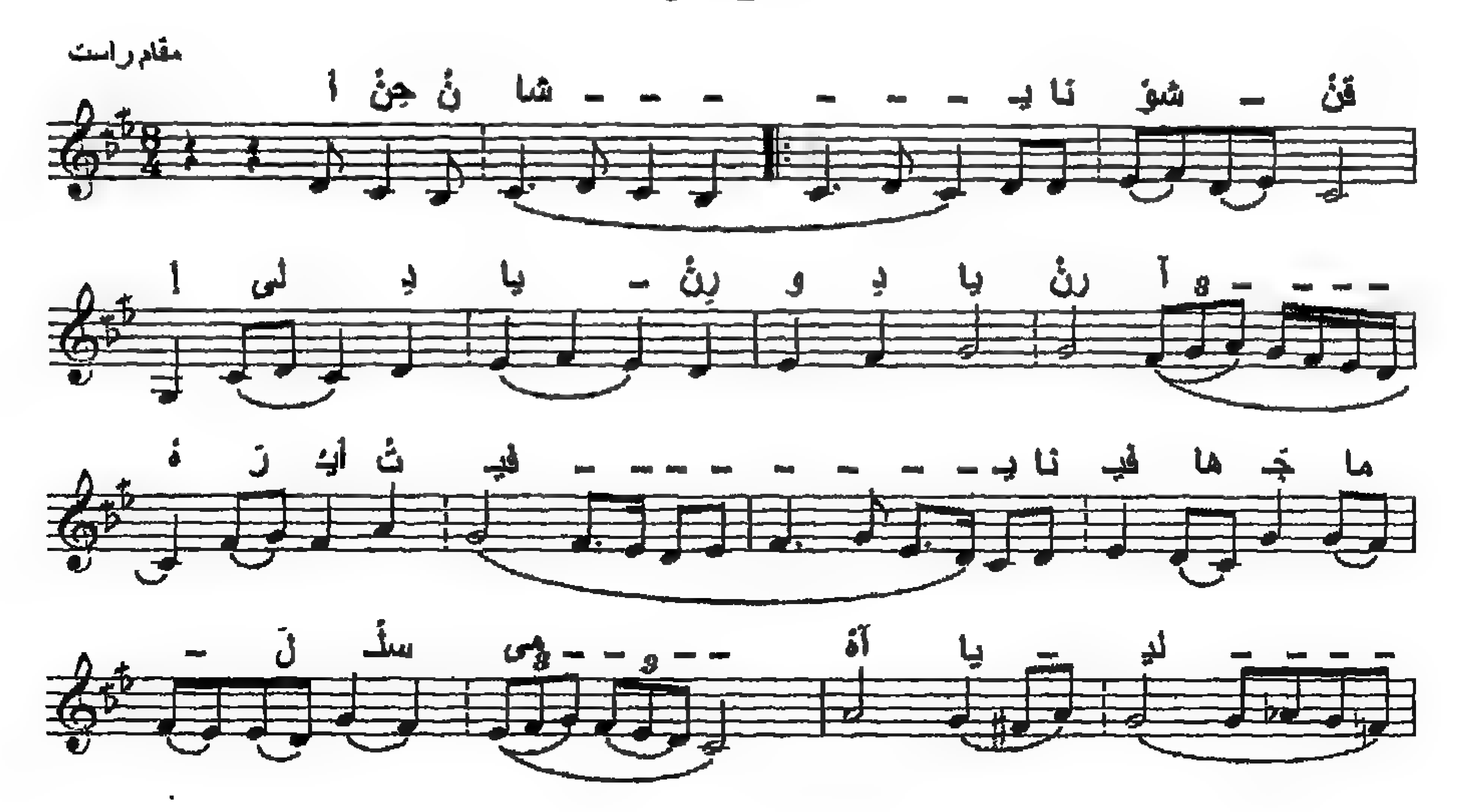
---

(١) هو الخواجة عبد القادر كمال الدين أبو الفضائل بن غبيبي المراغي توفي عام ٨٣٨ هـ - ١٤٣٤ مـ .
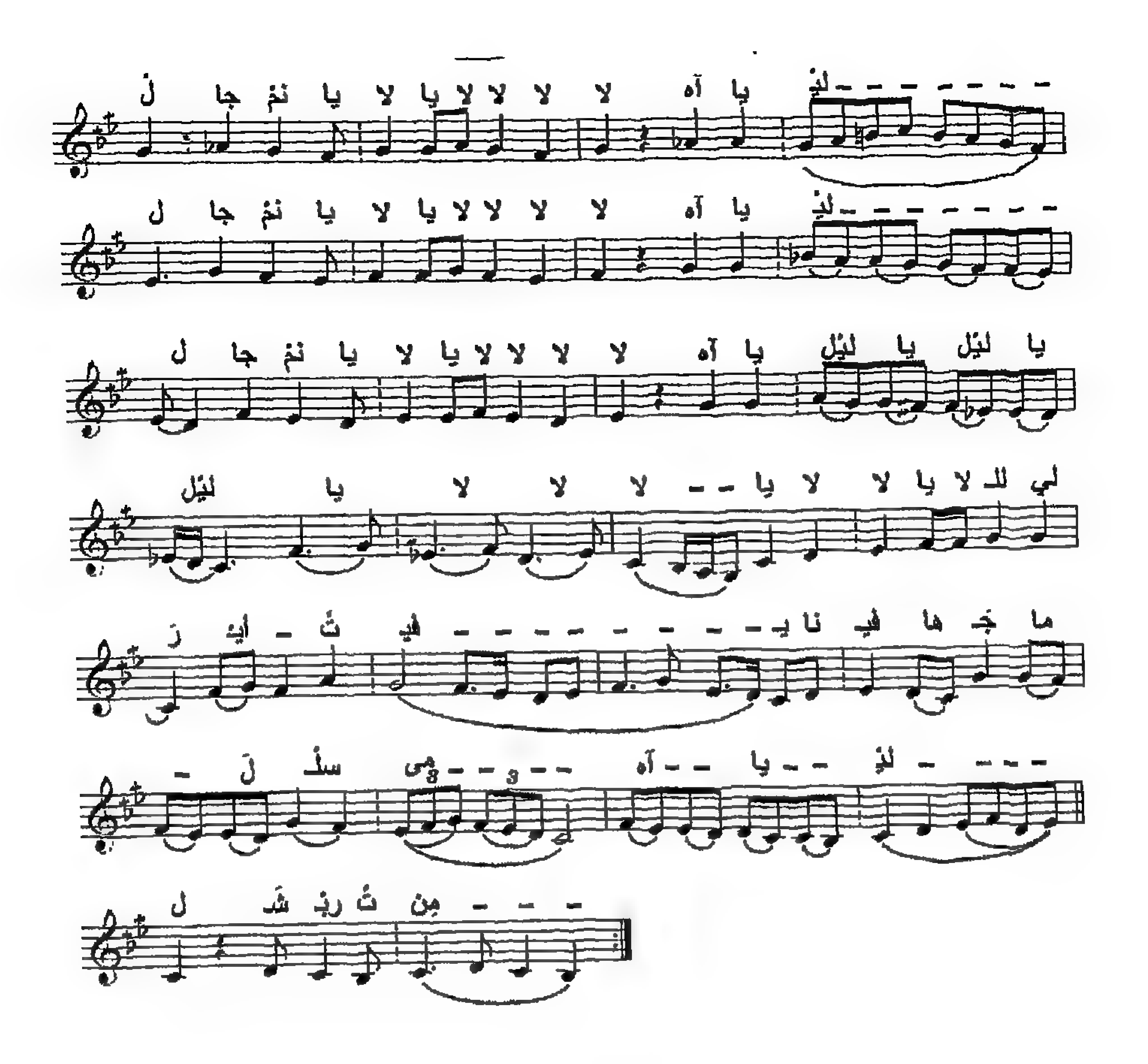
أما سبب بقاء هذين الموشحين وسيرورتهما ، فيعود إلى منشدي الذكر الذين داوموا على إنشادهما في فصوله، لاعتقادهم أن معاني نصيهما دينية!! نحن معهم في الثاني (أحن شوقاً) لما فيه من وضوح التشوق إلى ديار الحبيبة (سلمى) وهي عندهم رمز للكعبة المشرفة، أما الأول فليس في معانيه ما يشير إلى تصوُّف أو تديُّن مطلقاً: (فريّقُ المحبوب كالسكّر يرتشفه فإن طلب أكثر من ذلك، تركه وفر هارباً كالغزال، خجِلاً من ذلك الطلب الجريء البذيء)، والغريب أن ترتيبه يأتي بعد توشيح آخر مطلعه:

يـا ربنـا يـا ربنـا غيثـاً مغيثـاً اسـقنا

متجاهلين - أو متعامين - عن الغزل الفاحش الصارخ في معانيه التي لا تقبل التأويل. وغالب الظن أنهم - حين ينشدونه - لا يعيرون انتباهاً لمعاني النص الشعري الواضحة، مستمتعين فقط باللحن الرائع، وموقعه في سلسلةٍ لألحان الموشحات المُنْشَدة .. وإليكم الموشح الثاني مدوناً :

أحنّ شوقا





(**ملاحظة:** لم أدون خانة الموشح، لأنني لم أسمع منشداً أو مطرباً في حلب يغنيها).

ومن غرائب الأمور وطريفها لدى أهالي حلب، أنهم إذا أحبوا نصاً شعرياً لحنوه أكثر من مرة، من مقامات مختلفة، وبإيقاعات متباينة.. كالذي صنعوه بالنص التالي:

فيـك كـل مـا أرى حـسنٌ مُـذْ رأيـت شـكلك الحـسنْ

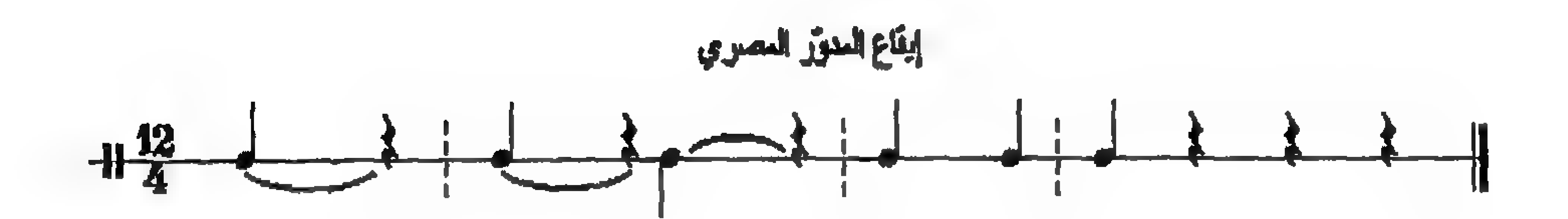
جـلَّ مـن بــه عليـكَ مـنّ (دور ١)

أيُّهاالـذي الـصدود سـنّ   من لـسيف أدعجيـك سـنّ   (دور ٢)
لِمْ حرمت مقلتي الوسنْ

مـــدمعي نمـــا   دمـا   عنـــدما همـــى   (خانة)
روِّ بـــــاللمى   ظمـا   مـــن تألمـــا

إنَ صـــبّكَ النحيـــل أنّ   جُـنْ كلمـا الظـلامُ جَـنّ   (غطاء)
بالـشجى ينـوح والـشجنْ

فأنت تسمعه مرة من مقام البياتي (عشاق)، وبإيقـاع (المدور المصري) ذي الوحدات الإثنتي عشرة، وأخرى من مقام الحجاز، وبإيقاع (المدور الشامي) بوحداته العشرة ..

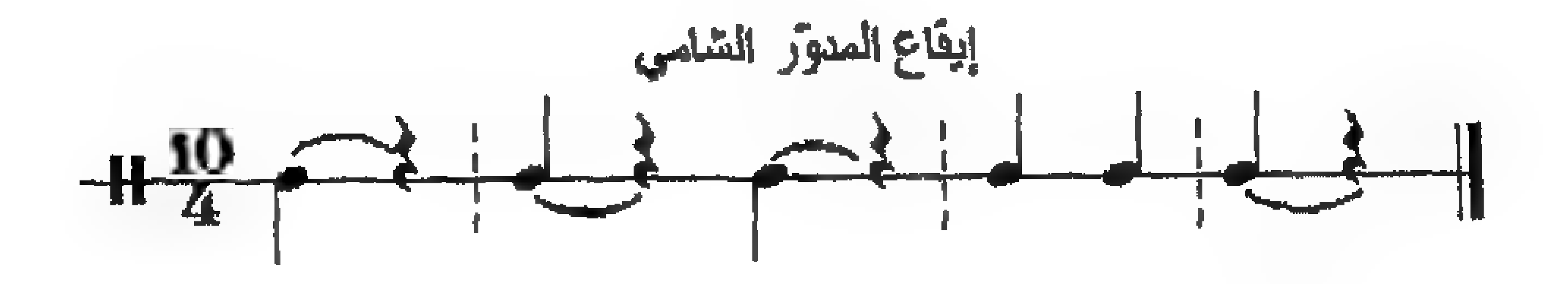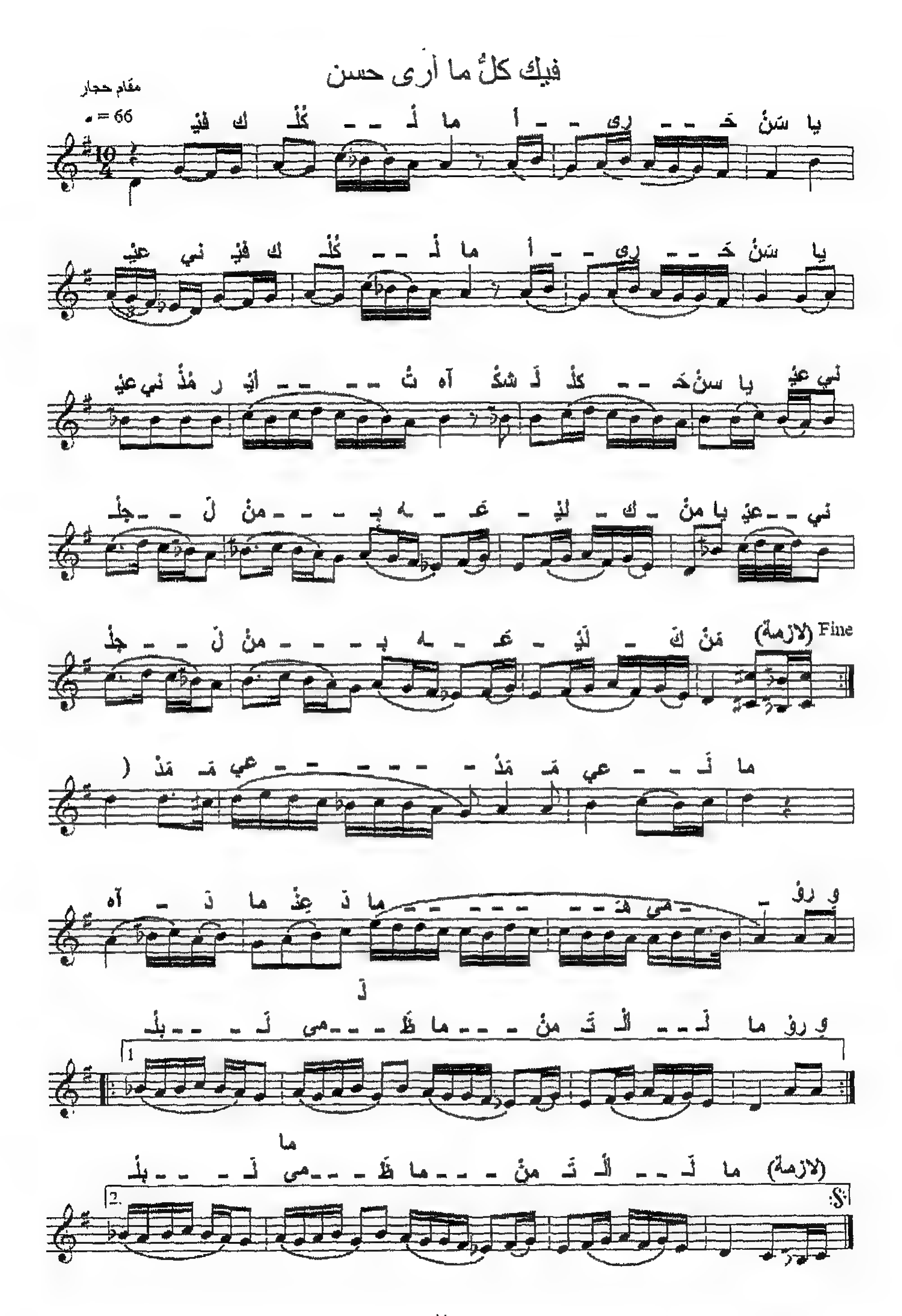


لحن الموشح الأول: من مقام البياتي:

فيكَ كلُّ ما أرى حسن

لحن الموشح الثاني : من مقام الحجاز وإيقاع المدوَّر الشامي :

إيقاع المدوّر الشامي




فيك كلُّ ما أرى حسن
مقام حجاز
♩ = 66
Fine
(لازمة)
(لازمة)

B - الموشح الّديني (التوشيح):

درج المطربون والملحنون والمنشدون الدينيون، على إطلاق هذا الاسم على الموشح ذي المعاني الدينية، وقد يصنفون: فهذا (ابتهال أو استغاثة) إن كان في معانيه دعاء للرب، وتعداد لنعمه، وذاك (مديح أو مدحة) لموشح احتوت معانيه تعداد لصفات النبي الأعظم (صلى الله عليه وسلم)، أو ذكر لسيرته ومعجزاته. و(تَوَسُّل) عندما يتوسلون أو يرجون شفاعته لدى الله سبحانه. ومحفوظ المنشدين في حلب من هذا اللون كثير منه القديم والحديث، مجهول الملحن أو معروفه .

أما التواشيح الحلبية التي مازالت محفوظة، والتي يعود تاريخها إلى القرنين السابقين فتتميّز بأنها :

١- خالية من الارتجال المرسل، بل ملتزم بإيقاع التوشيح الرئيسي، وتقترب من قالب الدور في بعضها، و(يا خير خلق الله ذخري) من مقام الهزام لعبد العال الجرشة، و(يا مادحاً خير الأنام) من مقام العجم للحاج عمر البطش. خير مثالين على هذا القالب التأليفي.

٢- لحنها - غالباً - متواصل دون تقطيع إلى أجزاء (كوبليهات)، وتعتمد على ردود متعددة، يتخللها جمل لحنية هي بمثابة الارتجال رغم أنها ملحنة كنقطة ارتكاز، لكن المنشد الفنان يستطيع أن يطورها، وتتميّز بالتنقل بين المقامات والإيقاعات، ونستطيع القول إنها توليفة بين قالبين تلحينيين (القصيدة والدور) كمثال : توشيح (يا رسول الله يا من فضله سامي سما) من مقام راست للحاج عمر البطش.

٣- التزامها - غالباً - إيقاع الواحدة الكبيرة في البداية، والملحن حر بعد ذلك، فقد يغير إلى إيقاع (نصف الواحدة) أو (المقسوم) أو (اليوروك) إذ لا قاعدة تحده، يعود بعدها اللحن إلى الإيقاع الأول لينتهي بها.

سنعرض هنا النص اللحني لـ (توشيح يا رسول الله) لعمر البطش كاملاً، ثم نقوم بتحليله.

ومن مشهور ذلك لديهم:

يا مادحاً خيرَ الأنامْ	**بادرْ ولا تخشَ الملامْ**
قلْ ما استطعتَ بمدحِه	**مَدَّاحُ طه لا يُضامْ**

من مقام العجم ، للملحن المرحوم عمر البطش ، وهو من روائعه.

الثاني :

يا خيرَ خلقِ الله	**يا نورَ عرشِ الله ذُخْري**
حُزْتَ البها كرماً	**هواك لي ملّه**
يا منْ رقى وسما	**للعزِ أعلى سما ذخري**
حُزْتَ البها كرماً	**هواك لي ملّه**

من مقام (الهزام)، للملحن عبد العال الجرشة.

ومن تواشيح الذكر المشهورة والتي جُهِل ملحنها:

سبحانَ منْ ذِكْرُهُ عِزٌ لذاكره

وهوَ الجليسُ لهُ الله الله

مجالسُ الذكرِ روضاتُ الجنانِ فمنْ
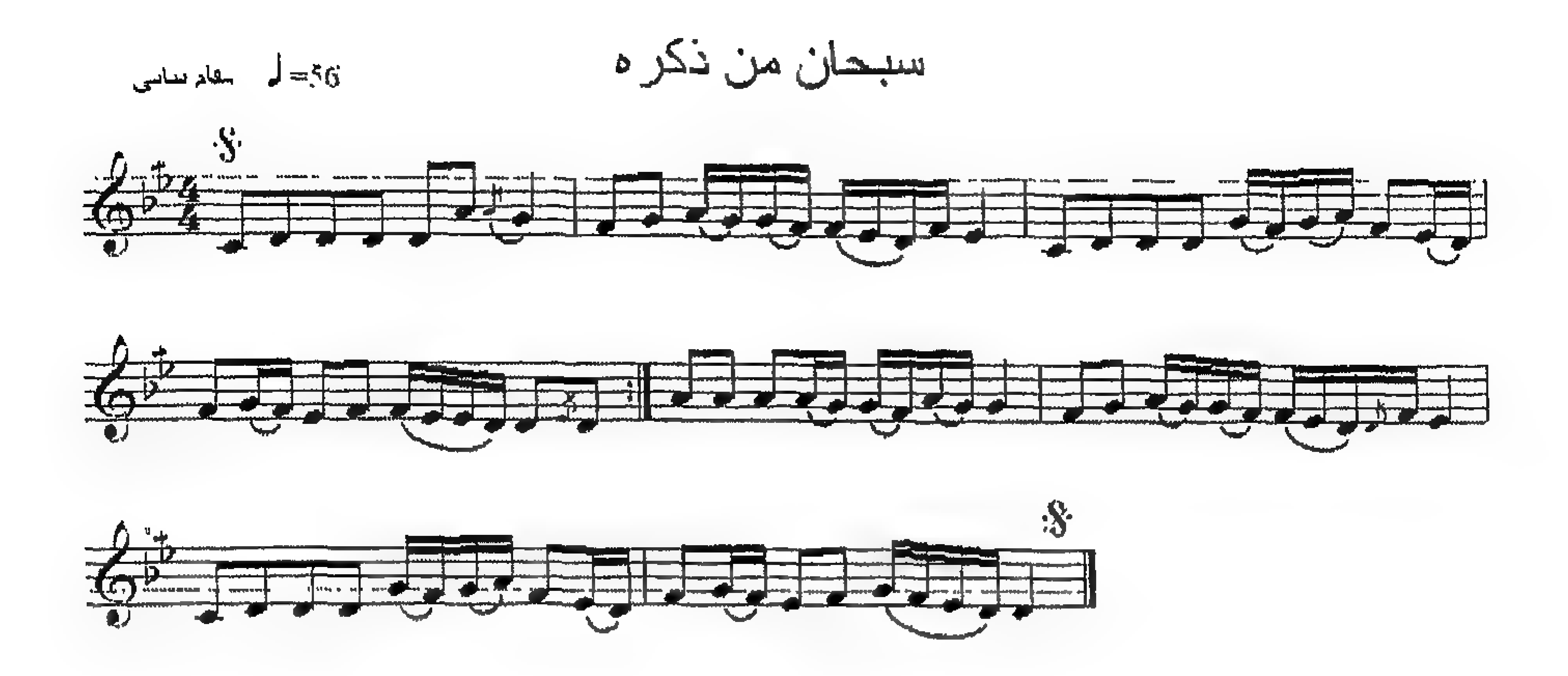
يمرُرْ بها راتعاً فالخلدُ مأواهُ

إذا اجتمعنا فذكرُ الله بهجتُنا
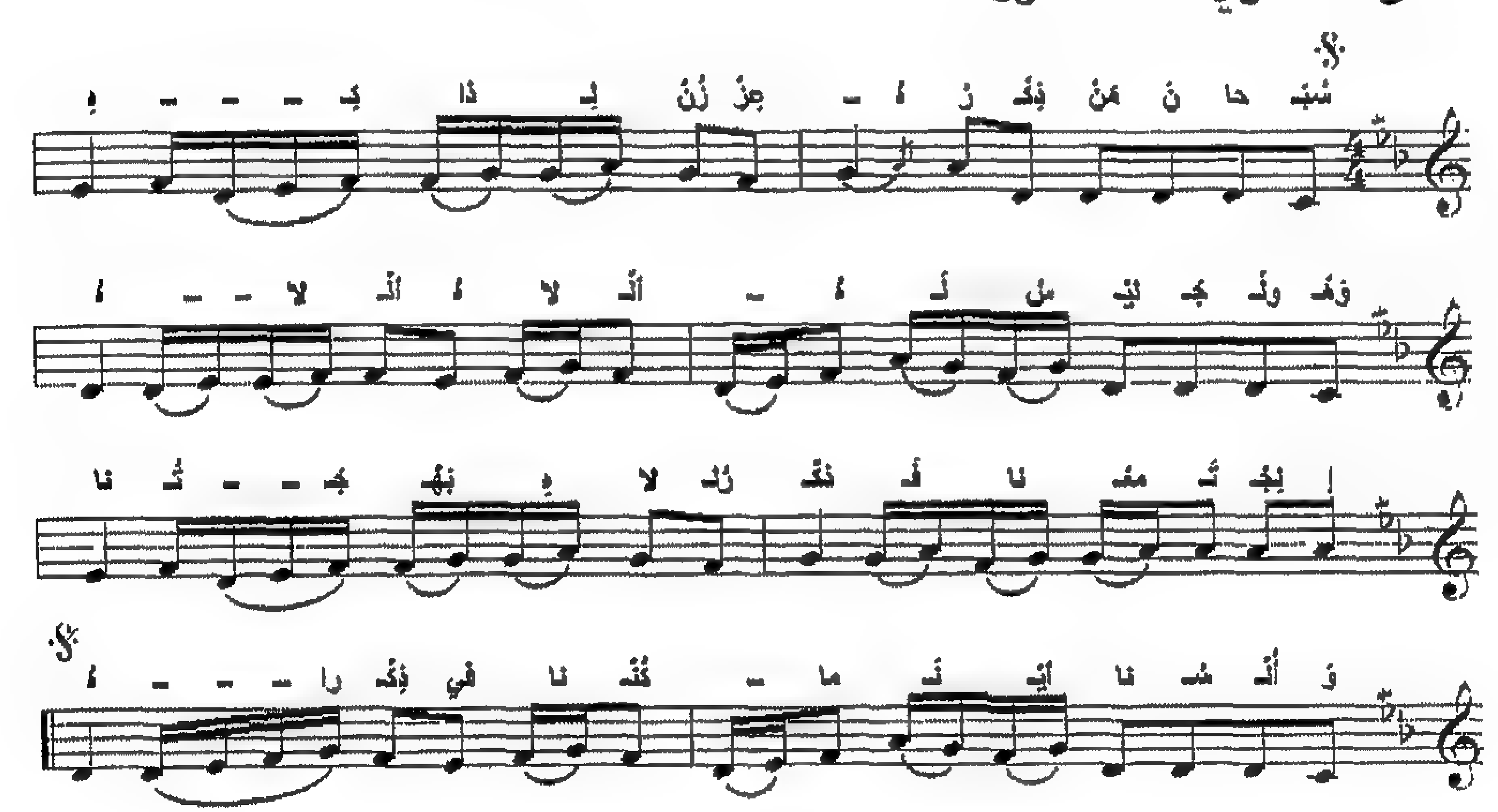
وأنسُنا أينما كنا بذكْراهُ

وينشد بدايةً لفصل (مصدّر المقسوم) في الطريقة القادرية، يجدر التنويه إلى أن المنشدين يستبدلون (الباء) في قوله (بذكراه) بـ (في)، لأنها أخف في مجرى اللحن ، وإليكم نصه اللحني :

سبحان من ذكره



وهاكم اللحن مدوناً من اليمين لليسار، ليسهل على المنشدين غناء النص الشعري ملحّناً دون عناء :



وللمرحوم الحاج (صبري المدلل) توشيح (ابتهال) جميل جداً النص لشاعر مجهول :

إلهي يا سميعُ ويا بصيرٌ	**ويا رحمنُ يا نعمَ النصيرٌ**
إليكَ شكوتُ تقصيري وضعفي	**وأرهقَني على نفسي المصيرٌ**
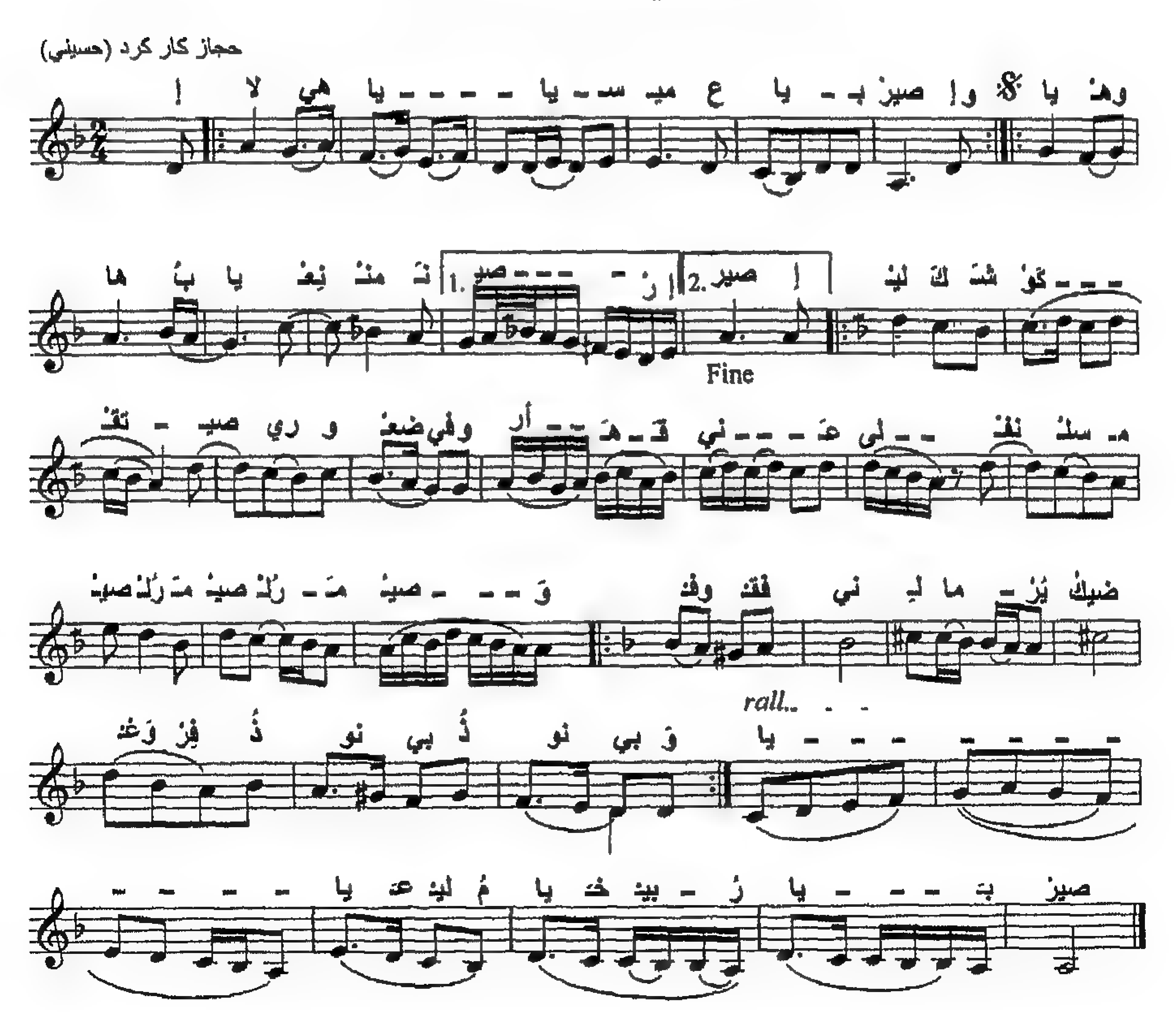
وجئتـــــكَ تائبـاً من غير يأسٍ   لعلمـــــي أنـكَ الـربُّ الغفــورْ

فخـذْ بيـدي وكـنْ يـاربُّ عـوني   ومــنْ نفسي أجرْني يـا مُجيرْ

ووفقـني لمـــا يرضيك واغفـر   ذنوبي ياعليم يا خبير يا بصيرْ

التوشيح في قالب الطقطوقة الذي يتكّون عادة من مطلع يسمى (المذهب)، ومن مقاطع تالية تدعى (أغصان)، والتوشيح هذا من أهـم ما لحنه الحاج صبري،من الملاحظ- أيضاً - أن مطلعه (المذهب) لا يعاد عقب الأغصان، بل جملة أخرى جعلها (لازمة)، وهو ما أكسبه جمالاً على الصنعة المتقنة.

توشيح إلهي يا سميع ويا بصير
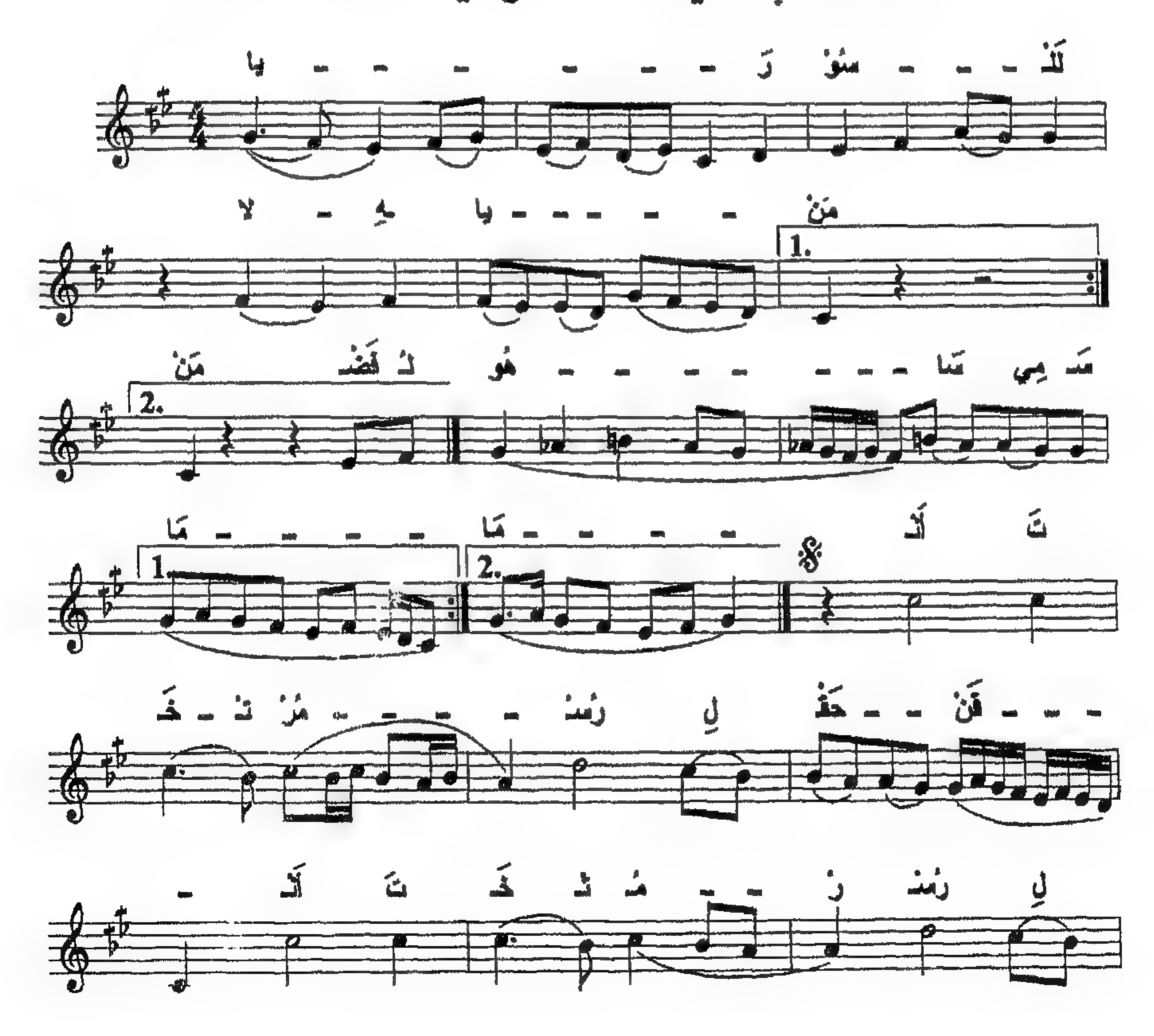


إيقاع الوحدة الكبيرة
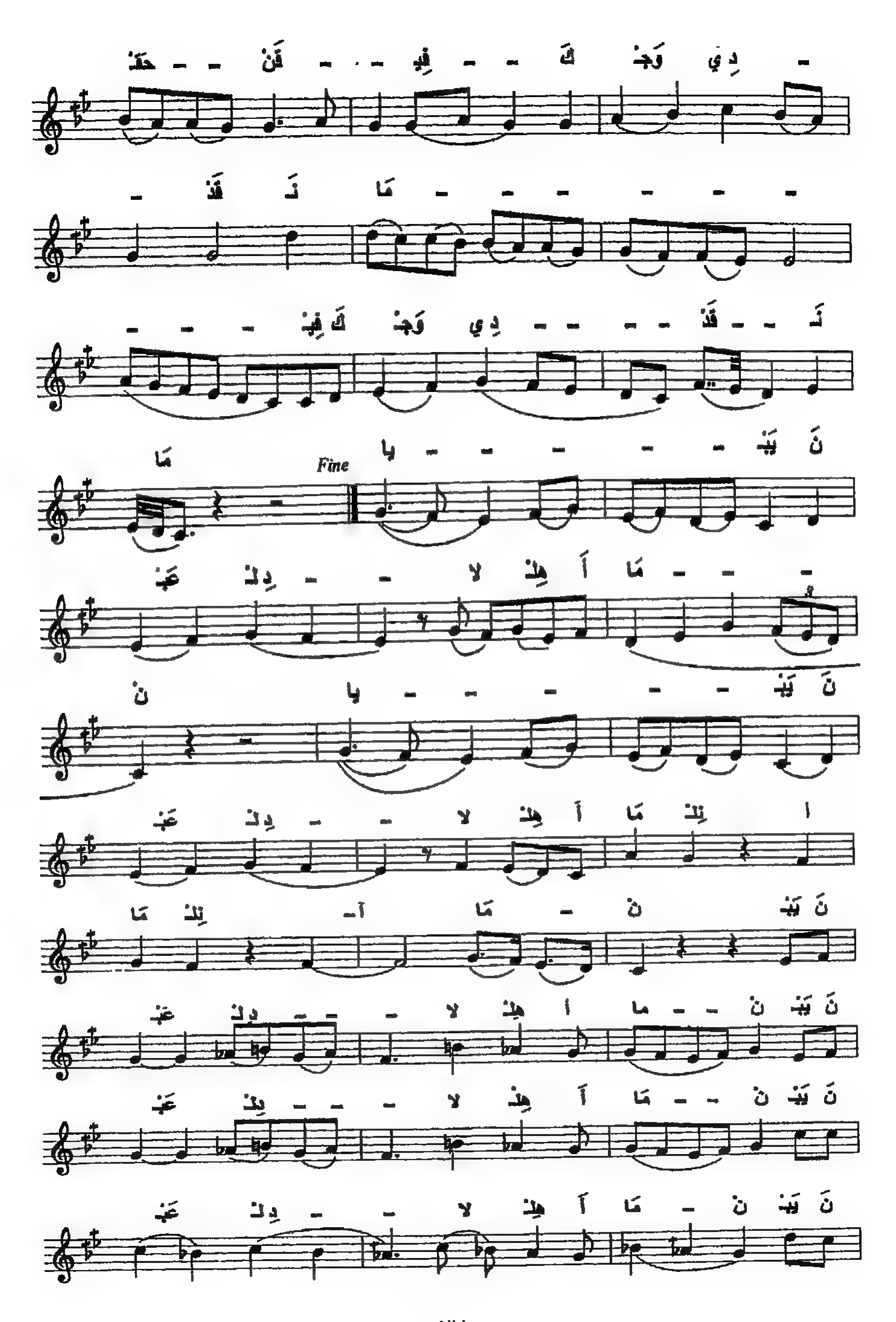
4/4
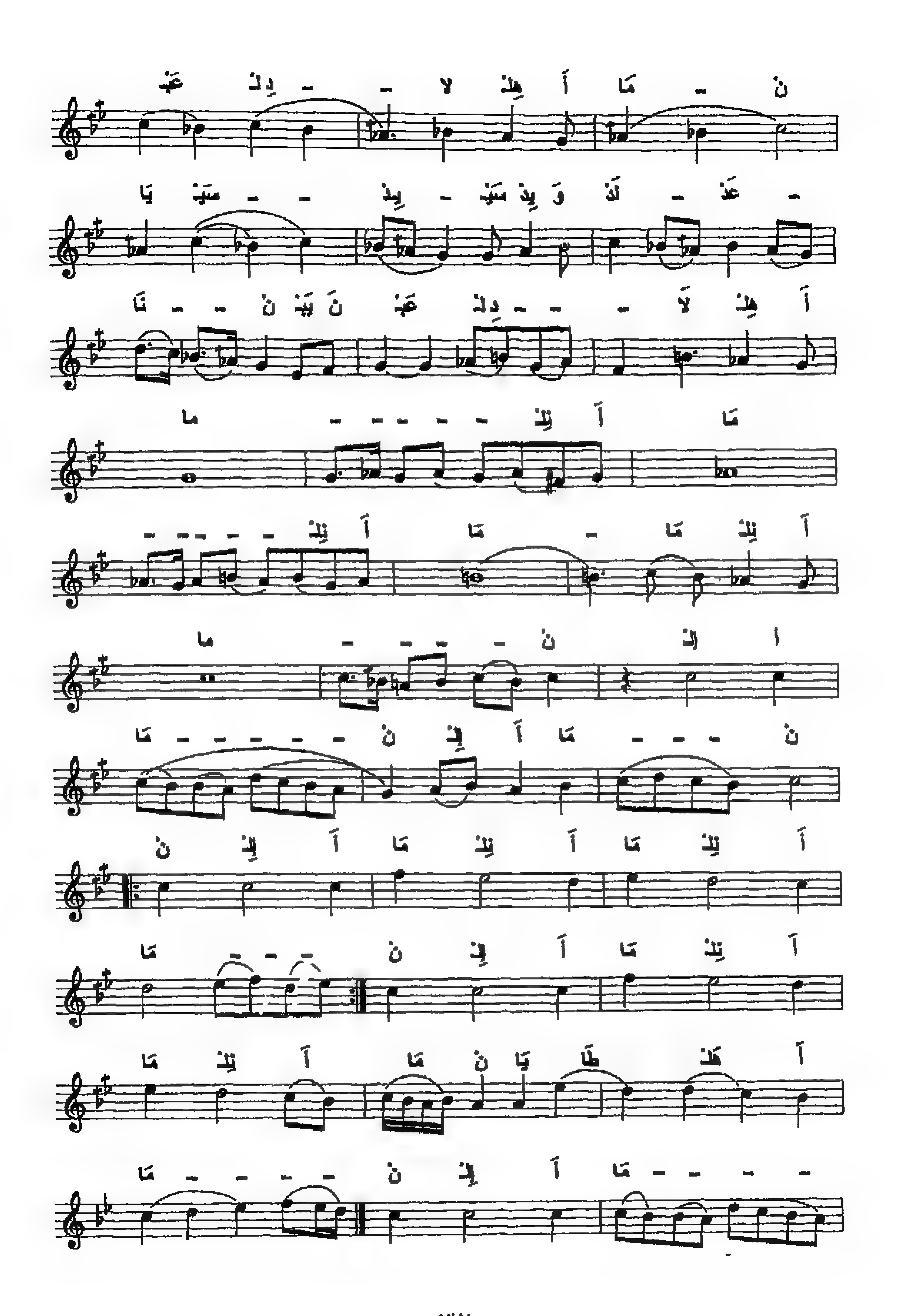
يا رسول الله يا من
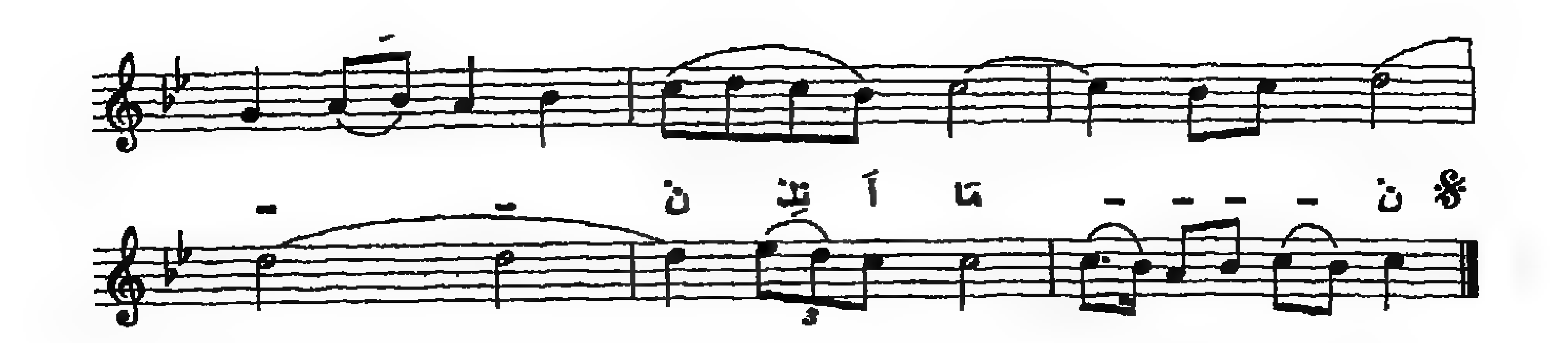
التوشيح (ونصه في المديح):

يـا رسـول الله يـا مـن	فـضله الـسامي سمـا
أنـت خـتم الرسل حقـاً	فيـك صبـري قـد نمـا
يا ابن عبد الله الأمانْ	يـا سـيّدْ ولـد عـدنانْ
خـصك الله بالتحيّـة	وعليــــك ســـلّما



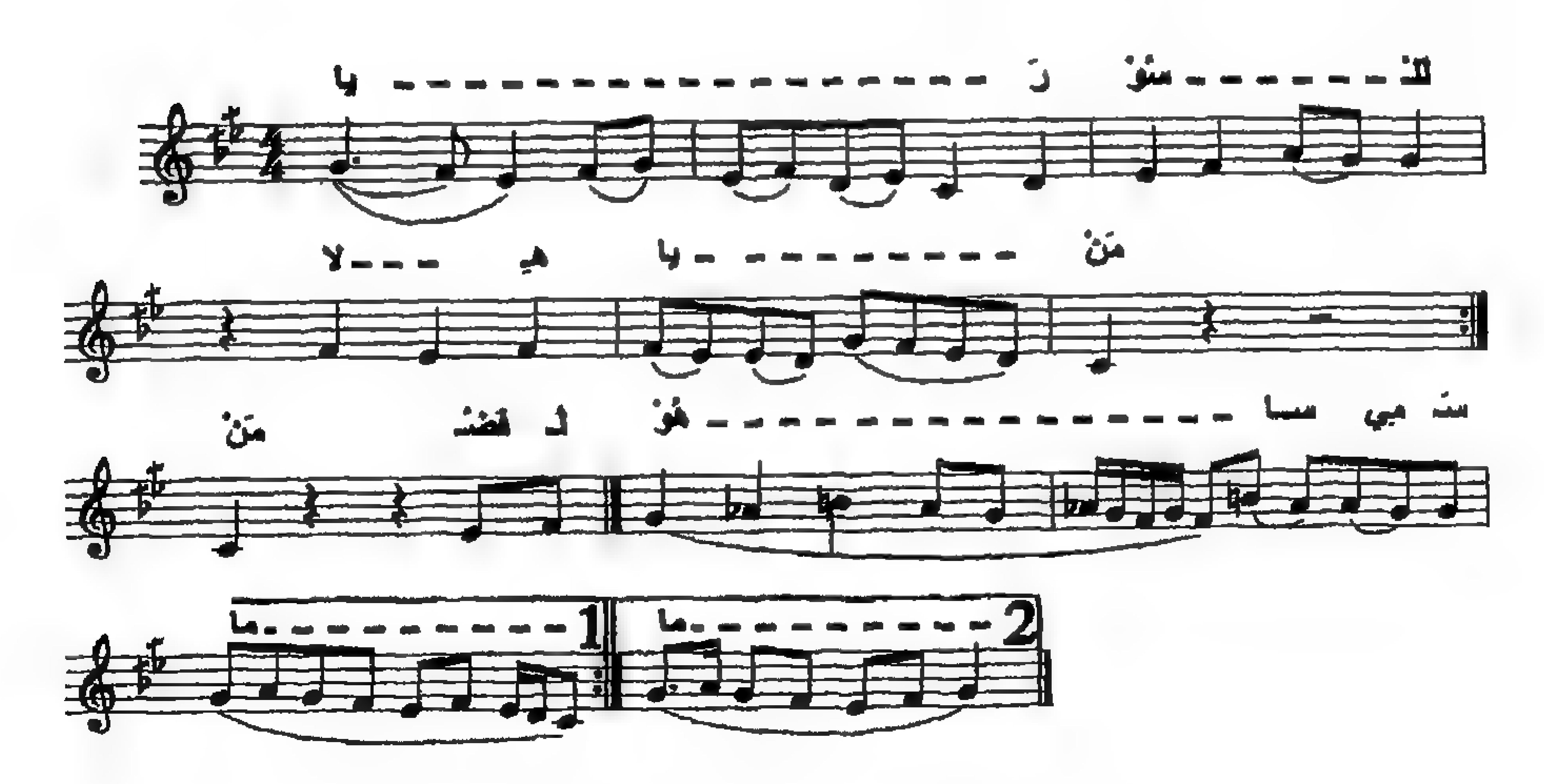

Fine
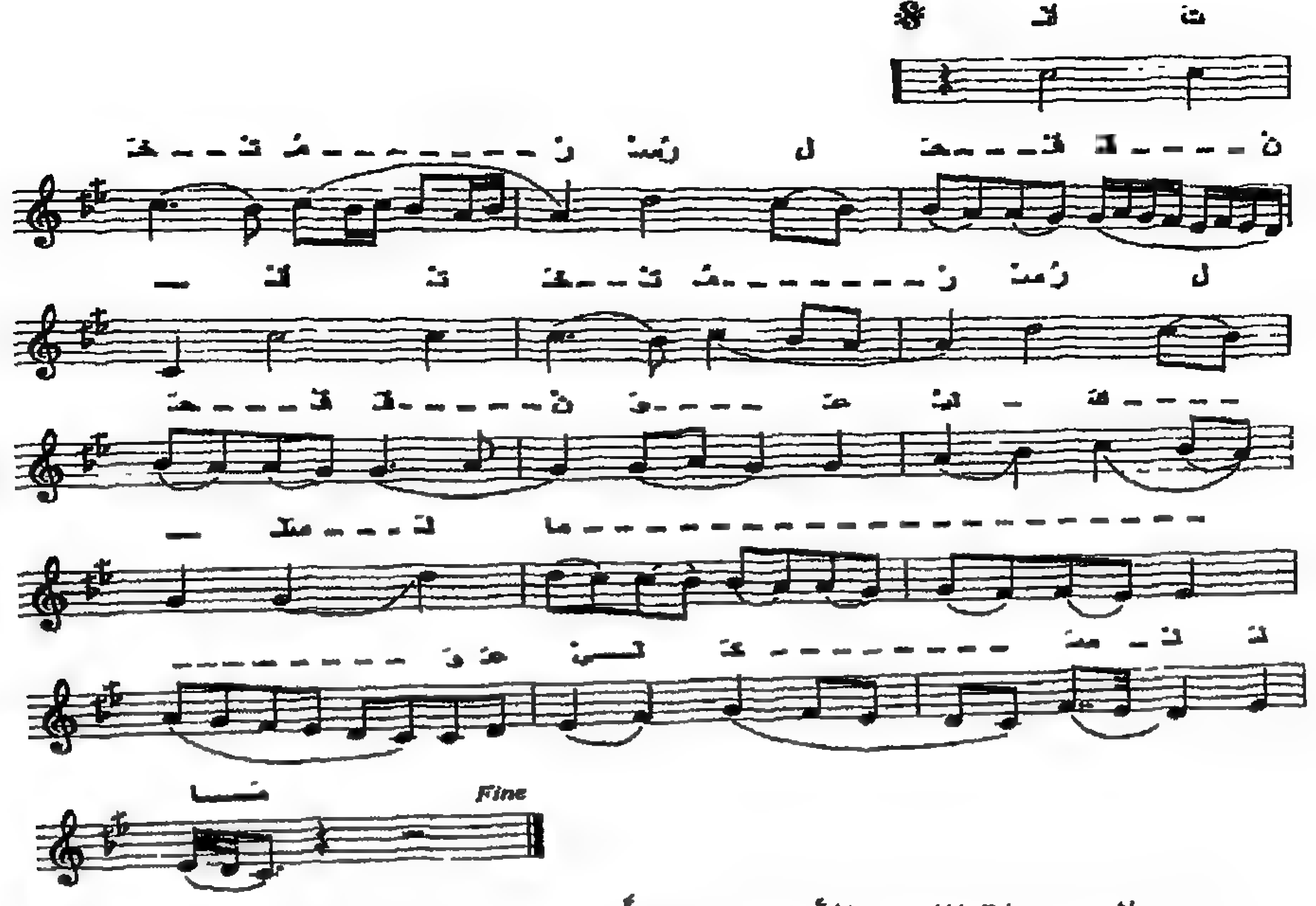




تحليل التوشيح
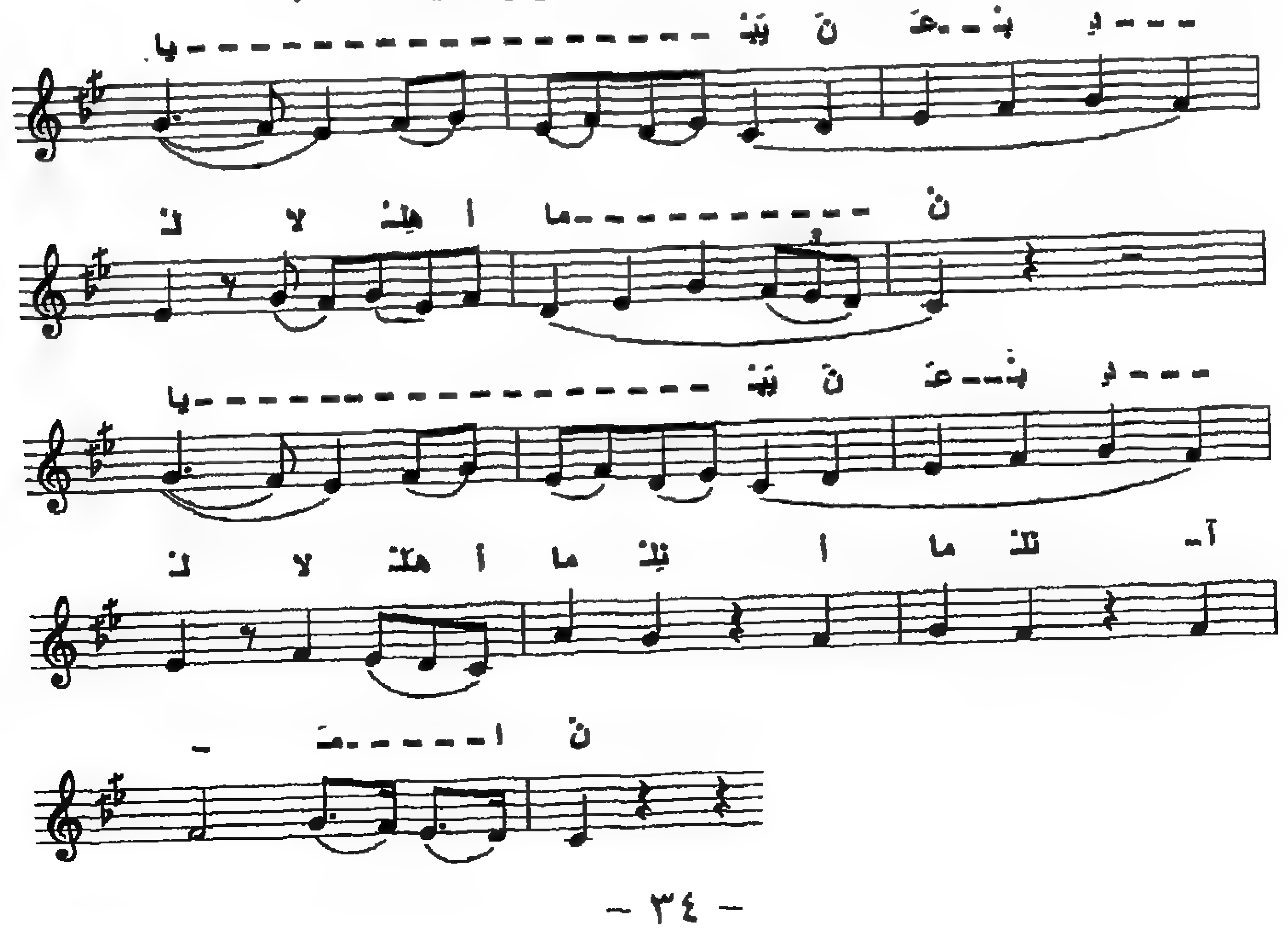
يبدأ المذهب بعرضٍ للجملة اللحنية الأولى المكونة من خمسة مقاييس، والقفلة تكتمل بوحدة زمنية تستهلك الضغط القوي في المقياس السادس – كعادة جل الألحان العربية التي تستحسن الانتهاء بالزمن القوي (دم) – وهي على العقد راست الذي يُستهَلّ هنا من الدرجة الخامسة كما العادة في مقام (سوزناك)، الجملة اللحنية الثانية يستغل فيها العقد الثاني من المقام (حجاز نوا)، ويتوقف على درجة (صول) متهيئاً للازمة تبدأ على جواب المقام، في هبوط جميل لعقد راست (نوا):



وتأتي اللازمة التي تنتهي بقفلة مطربة على أساس المقام (دو)، نلاحظ أنها طويلة نسبياً:



يعود إلى جملة اللحن الأولى محققاً ما يمثل (الحركة الأولى) في شكل الدور، تتلوها جملة ثانية وهي تطور للأولى تبدأ بدايتها لكن بقفلتين كلاهما مختلفتان عن قفلة الجملة الأولى الواردة في المذهب:
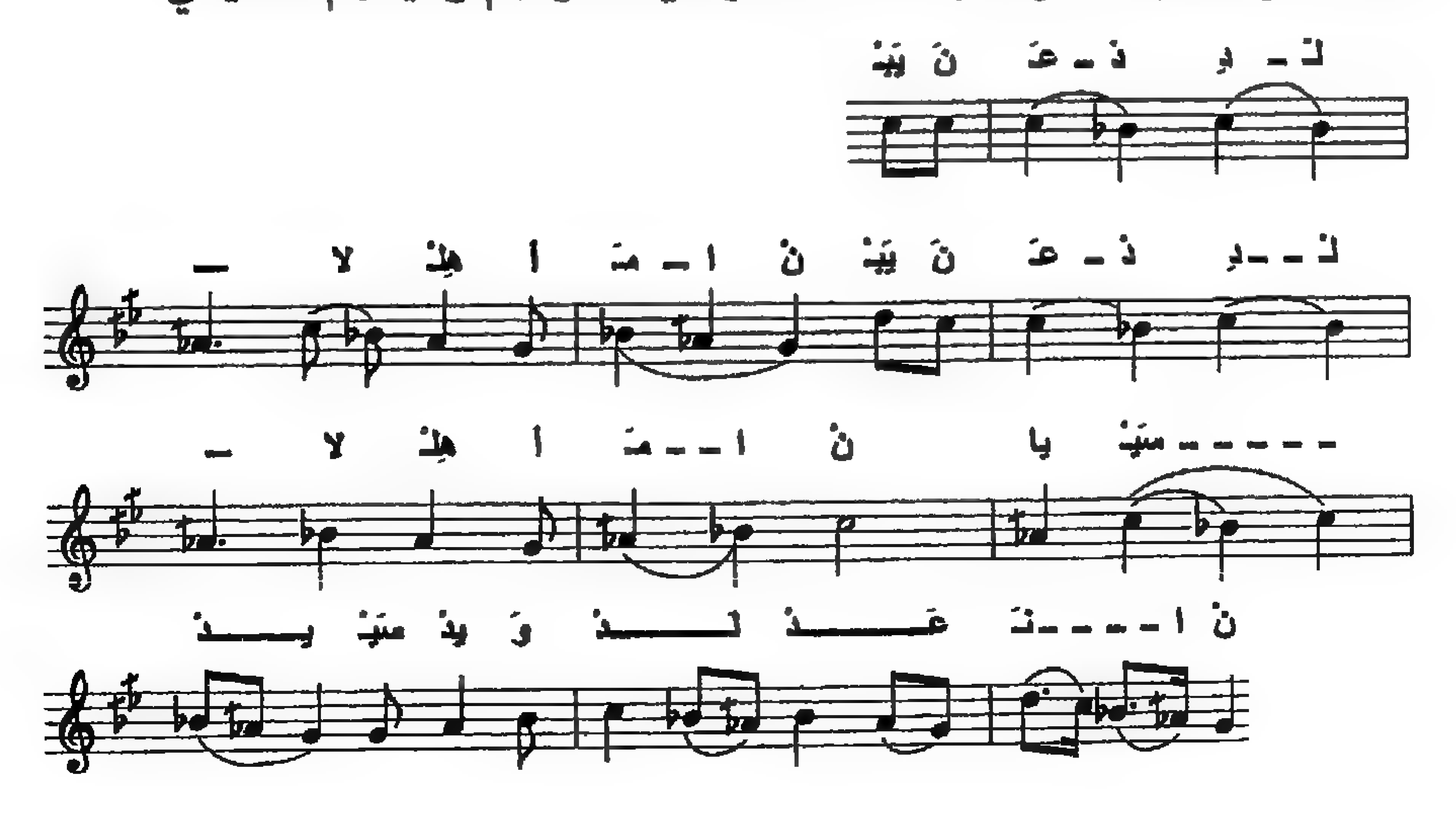


وعند هذه النقطة يخالف التسلسل المعهود في أجزاء الدور، إذ المعتاد أن ينطلق إلى الآهات أما هنا فيعمد الحاج عمر إلى اختصارها ويتجه إلى ما يسمونه (الرد) وهو جملة لحنية يكررها (المرددون)، ويقوم المطرب الرئيس بعرض جملة أخرى على المقام نفسه أو أحد المقامات القريبة :
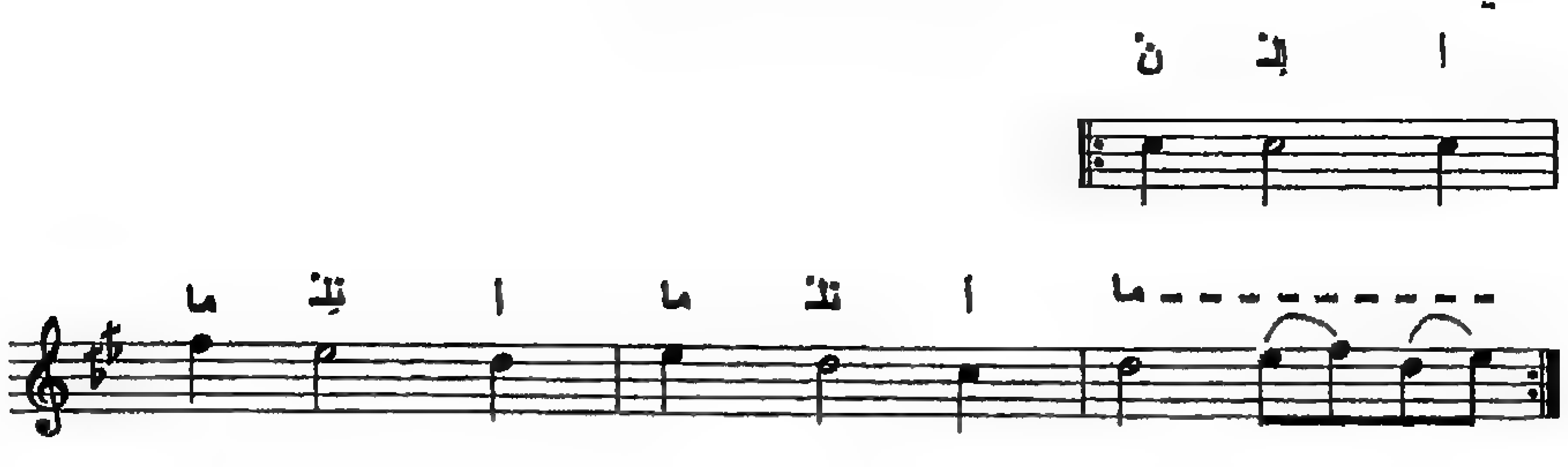


ينفرد بعده المغني الرئيسي بجملة لحنية من مقام البياتي على (نوا - صول)، وبالألفاظ نفسها :

يا ابن عبد الله الأمان
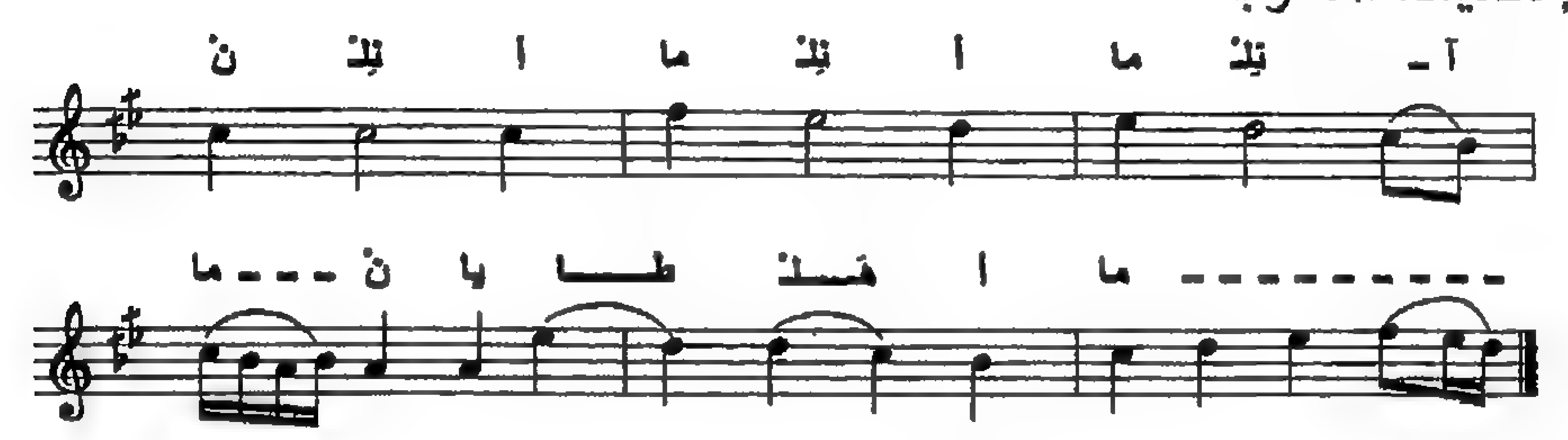
ثم يضيف الشطر الثاني من البيت (يا سيد ولد عدنان) فتطول الجملة اللحنية، وتستعر القفلة، هذا إذا لم يكن المطرب المنفرد ذا شان، فإن توافر له الخيال الجيد، والقدرات فحدث ولا حرج!! من انتقال إلى جمل مستوحاة من اللحن الأصلي، حتى يصل المستمع إلى ذروة النشوة، لذلك يعمد أعضاء الفرقة جميعاً إلى التناوب على الارتجال مستعرضين قدراتهم وخيالهم التأليفي:



ومنه إلى الرد الذي أصبح لازمة هنا، ثم جملة مرورية تقودنا إلى الرد الثاني تبدأ من الجواب لتحط على النوا (الخامسة) :
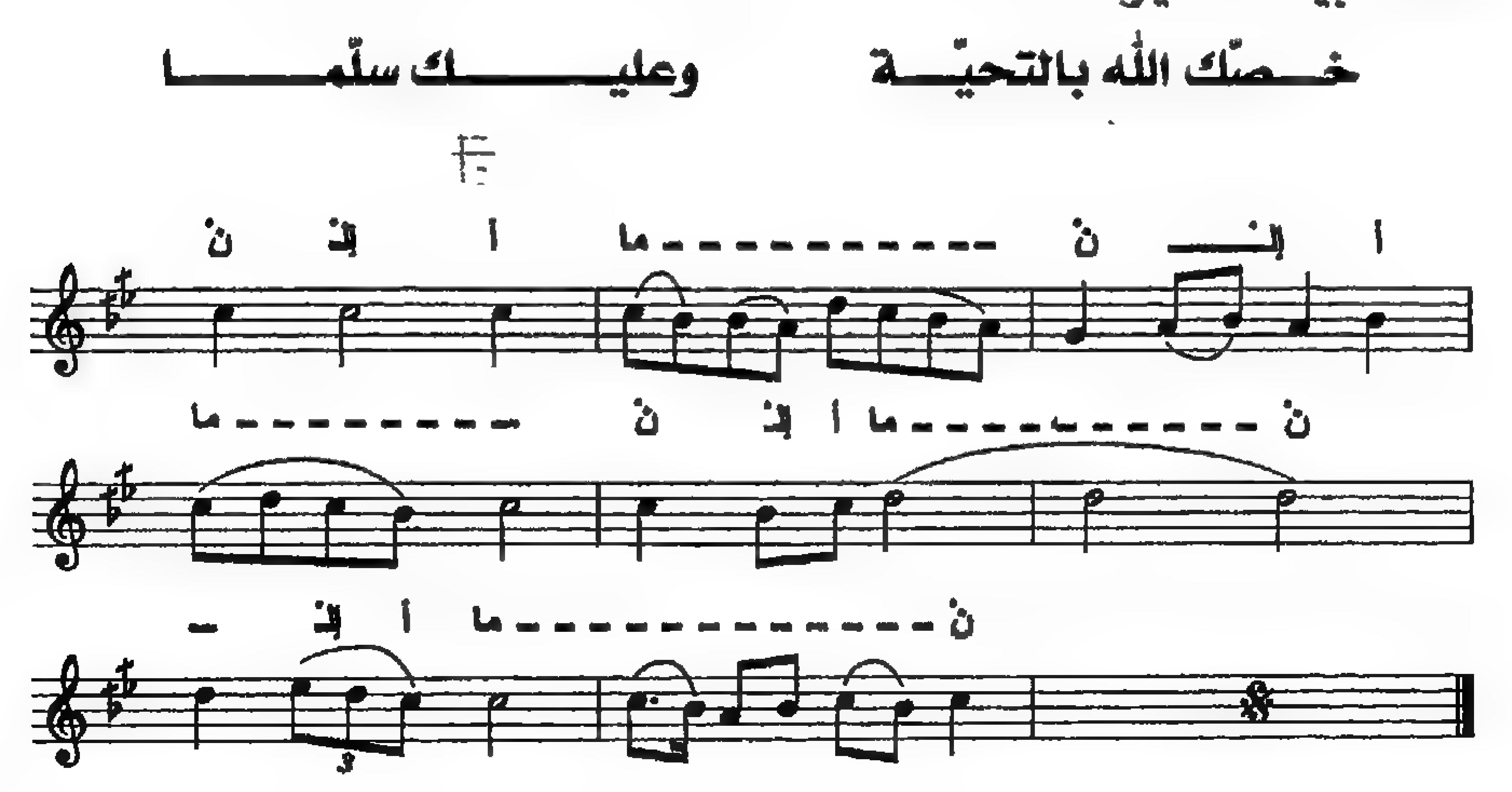


ثم انفراد بجملة على الجواب (راست كردان) بقفلات متعددة حسب إمكانيات المطرب:



تعاد اللازمة مرفقة بعبارة لحنية تمهد للازمة التوشيح الرئيسية على ألفاظ البيت الأخير :

خـصّك الله بالتحيّـة وعليـك سلّمـا



هذه صورة من ألحان التواشيح التي صاغها ملحنو حلب، وعلى رأسهم الحاج عمر البطش، ويظهر جلياً الجهد المبذول ليتحقق هذا المستوى الرفيع في تلحين الجمل وربطها بوشائج متينة، تنم عن قدرات عالية وتمكّنٍ فذّ، ونحب أن ننوه إلى أن هذا اللحن ليس الأفضل أو الأجمل بين ألحانه - رحمه الله -، بل إن كل ما أُثِر عنه كان بهذا الرقي وتلك الروعة.

أما الملحنون ذوو الأهمية خلال القرنين الماضيين - وقد يكون الشعر واللحن من عمل أحدهم -: الشيخ محمد أبو الوفا الرفاعي (١٧٥٦ - ١٨٤٥ م)، مصطفى الحريري الرفاعي (المكنّى بالبشنك) (١٧٦٥ - ١٨٥٥)، والملحن الكبير محمد رحمون الأوسي (١٧٧١- ١٨٦٥م)، والملحن وراقص السماح ومجدّدُه أحمد عقيل (١٨١٣ - ١٩٠٣)، والحاج عبد العال الجرشة، والحاج بكري الكردي (١٩٠٩ - ١٩٧٩ م) .. وسواهم.

C - القصيدة :

لحن على شعر فصيح، ينشد أو يغنى ارتجالاً حتى الآن، إلى جانب قصائد أخرى صيغ لها لحن مستقر، وهي في الحالة هذه تشبه الموشح لولا اختلاف النهج وأسلوب التأليف، إضافة إلى اختلافهما في الإيقاع الذي يكون في الموشح - غالباً - طويلاً أو أعرج، أو مركباً على إيقاع التفعيلات العروضية لبحر شعر النص، بينما في القصيدة الملحنة تأخذ منحى السهولة في الإيقاعات، كإيقاع (الوحدة السائرة) ٤/٤ أو (المصمودي الكبير) ٨/٤ أو الصغير ٨/٨، أو الوحدة المصرية ٤/٤ (شفته تللي). إلى جانب أمر مهم: إذ في الموشح - عموماً، يبقى الملحن في (عقد) المقام الأول والثاني، ونادراً الثالث إلا في الخانة، دون الانتقال إلى مقامات أخرى بعيدة، أما في القصيدة فله حرية التلوين المقامي، أو الإيقاعي كيفما شاء، وهما مطلوب - عادة - المحافظة عليهما في لحن الموشح، عدا لحن الخانة الذي يكون - عادة - مختلفاً عن لحن الأدوار .

والقصيدةُ تُنتَقى من قصائد الغزل الرفيع، ويشترطون فيها أن تكون ذاتَ ألفاظ رقيقة، ومعانٍ مؤثرة. وقد تعوّد من يؤدي هذا اللون الجميل - أن يحفظ منها ما تغنّى بها سابقوه، أو أن ينتقي أبياتاً من قصيدة طويلة، ينشدها ارتجالاً حسب ما يحبه من المعاني الموجودة فيها، ولكل مقامٍ مقال، فقد تُغنّى قصيدة واحدة في موقعين مختلفين (حفلة غنائية أو حلقة ذِكر أو حصة مولد)، وكل يأخذ المعنى الذي يريد فـ (ليلى) المعشوقة إما حسناء أو هي الكعبة أو الأماكن المقدسة.

أما الشعراء الذين غنى لهم منشدو حلب فهم (عمر ابن الفارض متوفى ٦٣٢ هـ - ١٢٣٥م)، عبد الرحيم البرعي (٩٠٣ هـ ١٤٩٥م)، عبد الغني النابلسي (١١٤٦هـ ١٧٣٣م) ، أبو مدين (٥٨٠ هـ ١١٨٤ م)، أمين الجندي (١٢٥٦ هـ ١٨٤٠ م)، ابن معتوق (١٠٨٧ هـ ١٦٧٦م)، الحسن بن مسعود اليوسفي (١١٠٢ هـ

١٦٩١ مـ)، عبد الرحمن الصفوري (٩٠٠ هـ ١٤٩٥ مـ)، محمد البكري (٩٤٤ هـ١٥٣٧ مـ) ، أبو الهدى الصيّادي (١٣٢٧ هـ١٩٠٩ مـ)، وغيرهم من المحدثين .

وغناء القصيدة ارتجالاً من أصعب الألوان الغنائية وأبدعها، فهو يحتاج إلى فصاحة لسان، وسلامة إعراب، ومخزون لحني وأدبي هائل، وذوق رفيع في التلوين والانتقال بين المقامات، وأقدر المنشدين لها هو من ملك ثقافة وعلماً بالشعر والنحو والقواعد الموسيقية.. أشهر القصائد التي كررت بأصوات المنشدين والمطربين الحلبيين هي التالية:

يا قلبُ أنتَ وعدْتني في حبِّهمْ

صبراً فحاذِرْ أن تضيقَ وتضْجَرا

قُلْ للذينَ تقدَّمُوا قبلي، ومَنْ

بَعدي، ومنْ أضحى لأشجاني يرى

عني خُذوا وبيَ اقْتَدوا وليَ اسمعوا

وتحدثوا بصبابَتي بينَ الورى

ولقد خلَوْتُ معَ الحبيبِ وبينَنا

سِرٌ أرقُّ مِنَ النسيمِ إذا سرى

وهي لعمر ابن الفارض ومطلعها:

زدني بفرطِ الحبِّ فيكَ تحيُرا

وارحمْ حشاً بلظى هواكَ تسعَّرا

ومن قصائده أيضاً :

أبَرقٌ بدا من جانبِ الغَورِ لامعُ

أم انقشعتْ عن وجهِ ليلى البراقعُ

أنشرُ خزامى فاحَ أم عُرفُ حاجرٍ

بأمِّ القُرى أم عطــرُ عزَّةَ ضائعُ

ألا ليتَ شعري هل سليمى مقيمةٌ

بوادي الحمــى حيثُ المتيَّمُ والعُ

وللشاعر عبد الرحيم البرعي :

فيا جيرةَ الشَعب اليماني بحقِّكم

صلوا أو مُروا طيفَ الخيالِ يزورُ

بعُدتُمْ ولم يبعُدْ عن القلبِ حبكُم

وغبتُم وأنتمْ في الفــؤادِ حضورُ

أحَيْبابَ قلبي هل سواكُم لعلَّتي

طبيبٌ بــداءِ العاشقــين خبيرُ

أعيروا عيوني نظرةً من جمالكُمْ

فما كلُّ مَنْ يُغْلي الوصالَ يُعيرُ

فإن كان الموقف حلقة ذكر، أو حفلة مولد أضاف المنشد:

ومــدحُ رسولِ الله فــألُ سعادتي

أفـــوزُ بـــه يــومَ الــسماءُ

نبــــيٌّ تقــــيٌّ أريَحـــيٌّ

بــشيــرٌ لكلِّ العالمـــينَ نذيــرُ

وأخرى له :

همُ الأحبـةُ إن جــاروا وإن عَـدَلوا

فليسَ لي معدلٌ عنهمْ وإنْ عَـدَلوا

وكلُّ شيءٍ سواهُــم لي بِـه بدلٌ

منهمْ ومالي بهم عنْ غيرِهِمْ بدَلُ

ويضيف إن اقتضى المقام:

محمـد سيِّد السادات مـن مضرٍ

سرُّ السيادة شمسٌ مـا لــه طَفَلُ

ومن بردة البوصيري:

نعم سرى طيفُ منْ أهوى فأرَّقني

والحبُّ يعتــرض اللــذّاتِ بالألـمِ

لولا الهوى لم تُرِقْ دمعاً على طللٍ

ولا أرقت لذكــر البــان والعلــمِ

يا ساكنينَ بقلبي لا عـدمتُ لكم

معنىً لطيفـاً سرى معنــاهُ ضِمْنَ

ويــا رفــارف روحــي في معارجهــا

بِذِكرِكُمْ كم يُداوى بالهوى سقمي

وقـد يفتتحـون القـصيدة بالمعـاني الدينيـة فيهـا مـن ابتهـال وتوسـل، كقصيدة عبد الغني النابلسي:

ما للقلوبِ سوى ذاكَ الحمى طلبٌ

ولا العيــونِ لهــا في غيــرِهِ أربُ

يا كعبـةً يستجيرُ الطـائفـونَ بها

نــورٌ بـــه تظهــرُ الأشيــــا

محمــدٌ خيرُ كلِّ العـالمينَ لقـدْ

سَمَتْ على الخلقِ منْ أفضالِه سُحُبُ

ومن القصائد التي رددها الكثير منهم:

بيضاءُ لا كدرٌ يشوب صفاءها ... كالياسمين نقاوةً وعبيرا

ألوتْ عليّ فضمّني من شعرها ... ليلٌ رأيتُ البدر فيه منيرا

وسكرتُ من خمرين خمر لحاظها ... ورُضاب ثغرٍ قدْ تألقَ نورا

وشعرتُ لمّا مسَّ صدريَ صدرها ... أنّي أذوب صبابةً وحبورا

أهم مطربي ومنشدي القصيدة الحلبيين:

محمد النصار (١٩٠٤-١٩٦٧) الذي قيل عنه إنه لم يُعِد غناء قصيدة أبداً، وذلك لأن محفوظه من الشعر غزير جداً، وصبحي الحريري (١٨٨٤ -١٩٦٨) واشتهر بأسلوب خاص في الإنشاد حفظ عنه وتويع دون تطوير، أسعد سالم (١٩٠٩-١٩٦٩)، مصطفى الطراب (١٩٠٧- ١٩٧٩) وهو أيضاً ذو نفَس خاص في الإنشاد المرتجل، وأحمد الفقش (١٩٠٠ - ١٩٦٩) الذي دُعيَ ملك الموال الحلبي دون منازع وعنه أخذ المطربون من بعده، ومن المعاصرين المطرب الكبير صباح فخري، عمر سرميني، حسن حفار، نهاد نجار، أحمد أزرق، حمام خيري وسواهم، ولكل أسلوبه ونهجه (أحمد بدور - حسام لبناني - أحمد بركات - عامر خيري وسواهم).

من خلال ما سبق من أمثلة للقصائد التي انتقاها منشدو حلب ومطربوها، يتبين لنا شيئان هامان، أولهما انتقاء الأبيات التي تحتوي على ألفاظ سهلة الفهم، واضحة المعاني، فيها رقة وعذوبة وشاعرية، والآخر القافية التي يختارونها سهلة ممدودةً حرف الروي، وخرجت قصيدة عن الشرط الثاني، هي قصيدة لعمر ابن الفارض:

سائقَ الأظعانِ يطوي البيدَ طيّ ... منعماً عرِّجْ على كثبانِ طيّ

وبذاتِ الشيحِ عني إن مررْ ... تَ بحيٍّ من عُرَيبِ الجذعِ حيّ

والثانية لعائشة الباعونية الدمشقية (٩٢١هـ ١٥١٥ م):

سعدُ إن جئتَ ثنيّاتِ اللّوَيّ ... حيّ عنّي الحيَّ من آل لُؤَيّ

عَربٌ في ربعِ قلبي نزلوا ... وأقاموا في السُوَيدا من حُشَيّ

D- الموال الحلبي :

اشتُهِر الموال الحلبي شهرة بالغة، نظراً لطريقة غنائه، وترتيب جمله اللحنية، وأسلوب استخدام المقام، وللألحان المميزة الشائعة والمعروفة، التي صاغها المطرب الحلبي، أو المنشد ارتجالا منذ فترة طويلة، وفي جميع المقامات المتداولة. وتميزه هذا جعله محبوباً، ورمزاً وشعاراً لمدينة حلب. سمي بأسماء كثيرة منها (سبعاوي) - (بغدادي) - (نعماني) وسواها، وهو معروف شكلاً أدبياً في الدول العربية المشرقية (العراق والخليج العربي)، أما في مصر فيغنون موالاً من خمسة أشطر، وفي لبنان فهو من أربعة، أما السبعاوي الحلبي فمؤلف من سبع أبيات على البحر البسيط، وباللهجة المحكية التي سادت في مدينة حلب قبل أكثر من مائة عام، ويتضمن ألفاظاً فصيحة غير معربة، أما قوافيه ففي ثلاثة الأبيات الأولى يستخدم الشاعر حرف روي واحد، وقافية واحدة بطريقة الجناس التام، وتأتي الأبيات الثلاثة التالية بحرف روي آخر وبقافية واحدة (جناس تام)، ثم يعود في البيت السابع إلى القافية الأولى، ويطلقون على ثلاثة الأبيات الثانية (العرجة) والبيت الأخير (الطباق). والموال غنائياً كالقصيدة، إذ يرتجله المطرب، ويتصدر القدود الحلبية والأغاني الشعبية، وعلى نفس مقامها، ويستطيع المنشد أن يلون في المقامات خلال غنائه، لكن على أن يعود في النهاية إلى المقام الذي ابتدأ به، كما يرتجله مع الوحدة الكبيرة في الرقصة العربية.

ومثال الموال الغزلي الوصفي:

خــــودا صغيــر اللعس ومرصع بليلنهن (لؤلؤهن)

وجناتها مـــن الحيــا ما ينشف بليلهن (بللهن)

قلـت: واصـــل ودع العـــــذال بليلهن (بليلهم)

بلكي برؤياك عيني من الدمع	تنشاف	(تجف)
قالت: أزور بليل لـمواردك	ما انشاف	(لا أرى)
قلت: البدر بالدجى ما يختفي	ينشاف	(يروى)
قالت: أحل الزوالف وأختفي	بليلهم	(بسوادهم)

وفي معاني الشكوى والتوجع من هجر المحبوب موالان جميلان:

لولا الثغر ما قطفنا الشهد	وجنينا	(قطفنا)
يا من بحسنك سبيت الأنس	وجنينا	(الجن)
ما ظن متلك ربي في رياض	وجنينا	(حديقة)
يا كعبة الحسن خدك سعد من	أمّها	(قصدها)
ظبياً أعارك لحاظه قول لي	أم مها	
قلبي لفقدك كما طفلاً فقد	أمها	(الوالدة)
أو شبه ثكلى حزينه فاقده	جنينا	(جنينها)

والثاني :

عاتبت خلاً (صبا) واكثرت فيه	جدلي	(جدالي)
أعرض وعني رحل نبضات جنحي	جدلي	(اختلطت)
لا قرب يجدي ولا سلوةٌ محبٌ	جدلي	(أجدها)
الذنب ذنبي.. لسوء الحظ	والفالِ	
يا ندم قلبي عليه !! اش كان	ولفا لي	(خليلاً)
إن عاد بعد البعد وارتد	ولفا لي	(الألفة)
لاطويه بجوانحي، واسبل عليه	جدلي	(جدائلي)

ولهم في موال العتابا ـ وهو لون معروف في بلاد الشام جميعها ـ شعر ومعان غزلية ودينية يستخدمها المطربون والمنشدون، والموال هذا ذو شطرات أربع ثلاث بروي واحد، والرابع مختلف يتفق مع مثيلاته من المواليات الباقية:

يا راكـب الحمـرا قناطيـر	**سلم علـى حباب قلبي قناطيـر**
وانا المسجون وف رجليّ قناطير	**والمسجـون والميّـت سـوا**

وآخر في المعاني الدينية:

سعيد ال زار مكة وحل الحرام	**وطاف بالركن حفيان لـ اقدام**
هوى ليلى رماني وأنحل العظام	**وشابت روسنـا واحنا نتحلاها**

وغالب غناء هذه العتابا من مقام (البياتي أو الحسيني) ..

أما السبعاوي فللمطربين والمنشدين طرق في تقسيم الأبيات، فهم يصلون بين الأول والثاني ثم يتوقفون ليعيدوا إنشاد هما واصلين الثالث بهما، وقد ينتقلون إلى المقامات القريبة. المهم إن المعنى هو الذي يفرض نفسه في تقطيع غناء الأبيات، والمقدرة الموسيقية والمساحة الصوتية للمطرب أو المنشد ـ هما العبرة في ارتجال الجمل الموسيقية التي تشكل جسم لحن الموال .

أما الشيء المهم فهو البدايات ونهاية القفلات الداخلية، فالكل يشترك بألفاظ واحدة، منها (أمان – ياخيّ – يا يابا – أو عيوني) وسواها، فلا بد من أن يبدأ المغني بها، وأن ينتهي بعد انتهاء ألفاظ البيت أو الموال، ثم يباشر المطرب بغناء القدود الحلبية أما المنشد فلخطوات الذكر ترتيب آخر، خاصة إذا كان المنشد ينشده في أحد الفصول، كفصل (الصاوي)، فالذاكرون ينشدون جماعة بعض القدود الدينية.

E - الدور :

من الناحية الأدبية، هو شعر بالمحكية المصرية، وإن كان الملحن غير مصري، ليس له قواعد عروضية تضبطه، ولا تتسيق في طول الأبيات وعدد الوحدات العروضية، فمنها ما يبنى بناء القصيدة، ومنها بناء الموشح، في حالات لا تحصى.

بالنسبة للحن فهو ينقسم إلى جزأين تصل بينهما (لازمة) موسيقية صغيرة، تُشعِر بالانتقال إلى جو آخر.

الجزء الأول يلحن على إيقاع (المصمودي الكبير ٨/٤) حيث يزخر بالعديد من الجمل اللحنية تطول أو تقصر حسب النص الأدبي ويسمى (المذهب)، ينتهي هذا الجزء بقفلة نهائية على قرار المقام. يبدأ الجزء الثاني ويسمى (الدور) بداية لحن المذهب وجملته نفسها، ولكن الإيقاع يتغير ابتداءً من اللازمة الموسيقية يحل محل إيقاع المصمودي إيقاع (الوحدة الكبيرة) تمهيداً للارتجال الذي كان سائداً قبل الملحن محمد عثمان (١٨٥٠ - ١٩٠١) وتنتهي جملة الدور الأولى نهاية جملة المذهب الأولى، لتبدأ مرحلة الارتجال.

يعود تاريخ الدور إلى أوائل القرن التاسع عشر، ولكن تطويره لم يتم إلا على يد ملحنَين مصريَّين كبيرين هما (عبده الحامولي ومحمد عثمان) إذ كانا متنافسين في هذا المجال، وبلغ التنافس بينهما أن الاثنين كانا يلحنان نصاً واحداً، في مقامين مختلفين مبديَين مهاراتهما وقدراتهما.

الفضل في تطوير الدور، ووضعه في صيغته النهائية يعود للمرحوم محمد عثمان، صيغةً أتبعها من أتى بعده من ملحني الدور في كافة البلاد العربية. والدور على رأي أستاذنا الكبير (نديم الدرويش) هو من أروع ألوان التأليف الغنائي العربي، وفعلاً فهو يحتوي على جمل غنائية رفيعة،

مترابطة ترابطاً أخاذاً، وانتقالات مقامية عفوية ليس فيها تكلف، لكنها تتم عن جهد تأليفي بالغ.

وسنعرض هنا بعض نصوص الأدوار الزجلية، وبعدها سنقدم عرضاً لحنياً لأحد الأدوار .

دور: أصل الغرام نظرة لمحمد عثمان من مقام (راست):

(مذهب)

أصل الغـــــرام نظـــرة	**يـــا شـــبكتي مـــن العـــين**
الوعـــــد كـان يجــــرى	**ده كـــان لي غايـــب فـــين**

(الدور)

ياللي كويـت الفـؤاد ارحـم	**أســـباب ضنايـــا العـــين**
الوعـــــد كـــان يجـــــرى	**ده كــــان لي غايـــب فـــين**

لا يقتصر محمد عثمان في هذا الدور على تلحين النص، بل يدخل حشواً لفظياً (يا عيني - يا ليلي - يا ليلي يا عين)، كما يردد غناءً مفردة واحدة (العين)، وللآهات دور كبير في الجمل اللحنية التي يتغنى بها بلفظ (آه).

دور: (ضيعت مستقبل حياتي) للسيد درويش، النص الزجلي للشاعر والمسرحي بديع خيري، اللحن من مقام (قار جغار) أو ما يسميه البعض (بياتي شوري) ..

نص المذهب:

ضيعت مستقبل حـاتي في هـواك	**وازداد علي اللـوم وكـتر البغـدده**
حتى العوازل قصدهم دايماً جفاك	**وأنا ضعيف ما اقدرش أحمل كل ده**

إن كان جفاك	**يرضي عـــلاك**	**وأنا في حماك**
حكم الجميل	**ما يكونش أحسن**	**مـــن كـــده**

نص الدور:

علمتني يا نـور عيـوني الامتثـال　　واحتار دليلي بين تيهك والجوى

كنـت أفتكـر حبـك يزودنـي كمـال　　خيبت ظني والهوى ماجاش سـوا

تبقـى سـبب　　كل التعب　　وتزيد غضب

ده اللي أنكتب　　فوق الجبين يا ناس　　مـا لوش دوا

وهي نصوص لا تصل إلى مستوى الشعر ، أما الأول فهو لبساطته يظن أن كلام أحد العامة أو الأميين الذي لا يحسن التعبير عن أحاسيسه ، لكن الثاني أفضل إلا أنه لا يرقى إلى شعر الموشحات حتى في نفس الفترة الزمنية .

الدور الذي سنعرض له لحنياً هو للأستاذ الشاعر حسام الدين الخطيب شعراً وللحاج بكري الكردي لحناً (وكلاهما حلبي)، ولحنه من مقام (العجم) أما نصه:

(المذهب)

القلـــب مــــال للجمــــال　　والبعـــد نقــض جروحـــي

كفايـــــة هجــــر ودلال　　كفايـــــة ذلي ونـــــوحي

من غير سبب　　سقت الغضب　　حبك عجب يا روحي

(الدور)

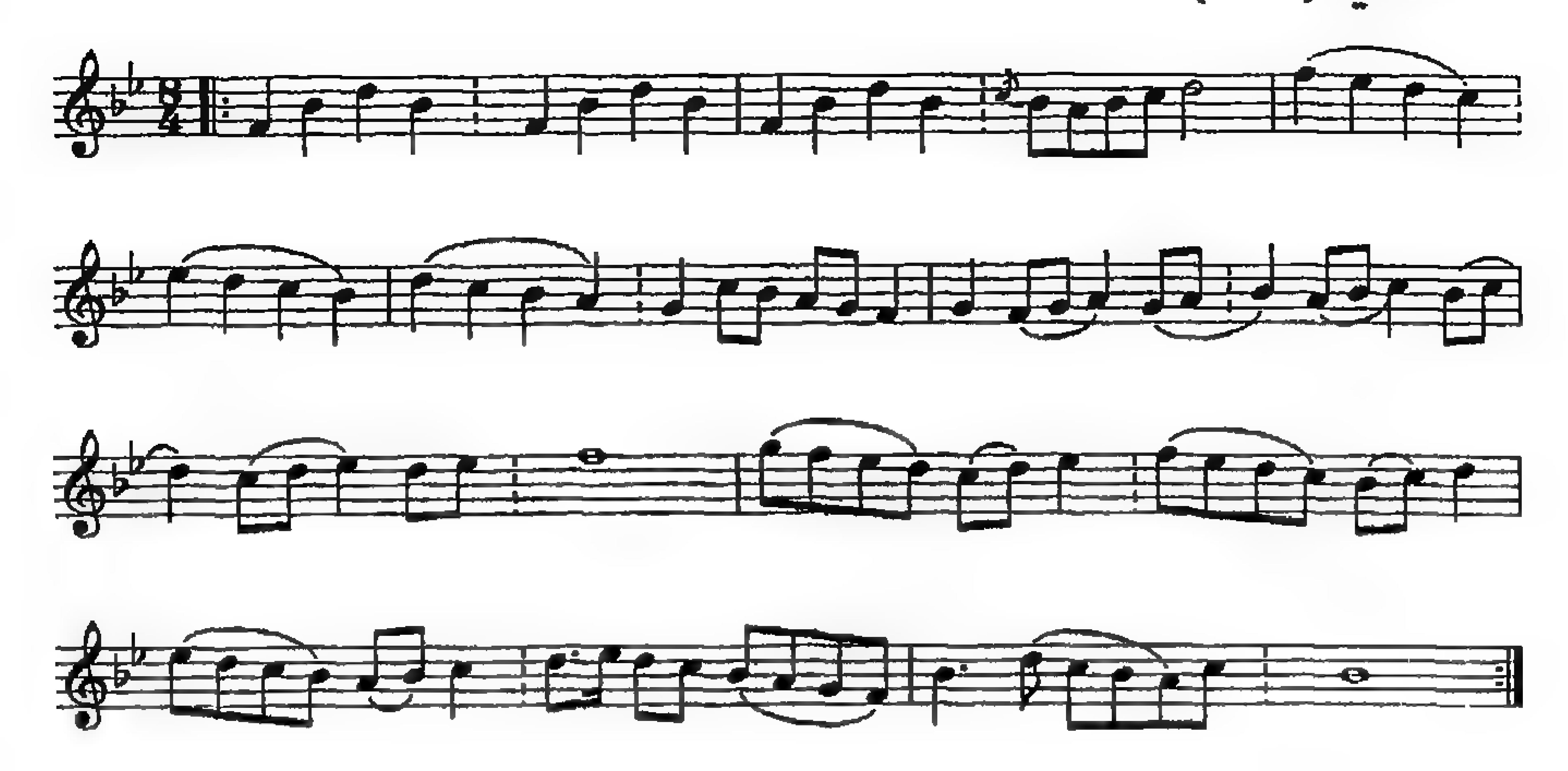
الهجــــر ليـــــه والخـــصام　　مــن علمـــك تقـــسى عليـــه

مــــا شــــفت غــــير الظـــلام　　في البعـــد يــــا نــــور عــــيني

مـــش كفايــــة نــــار ضـــنايه　　في صــــــدودك والأســــــيه
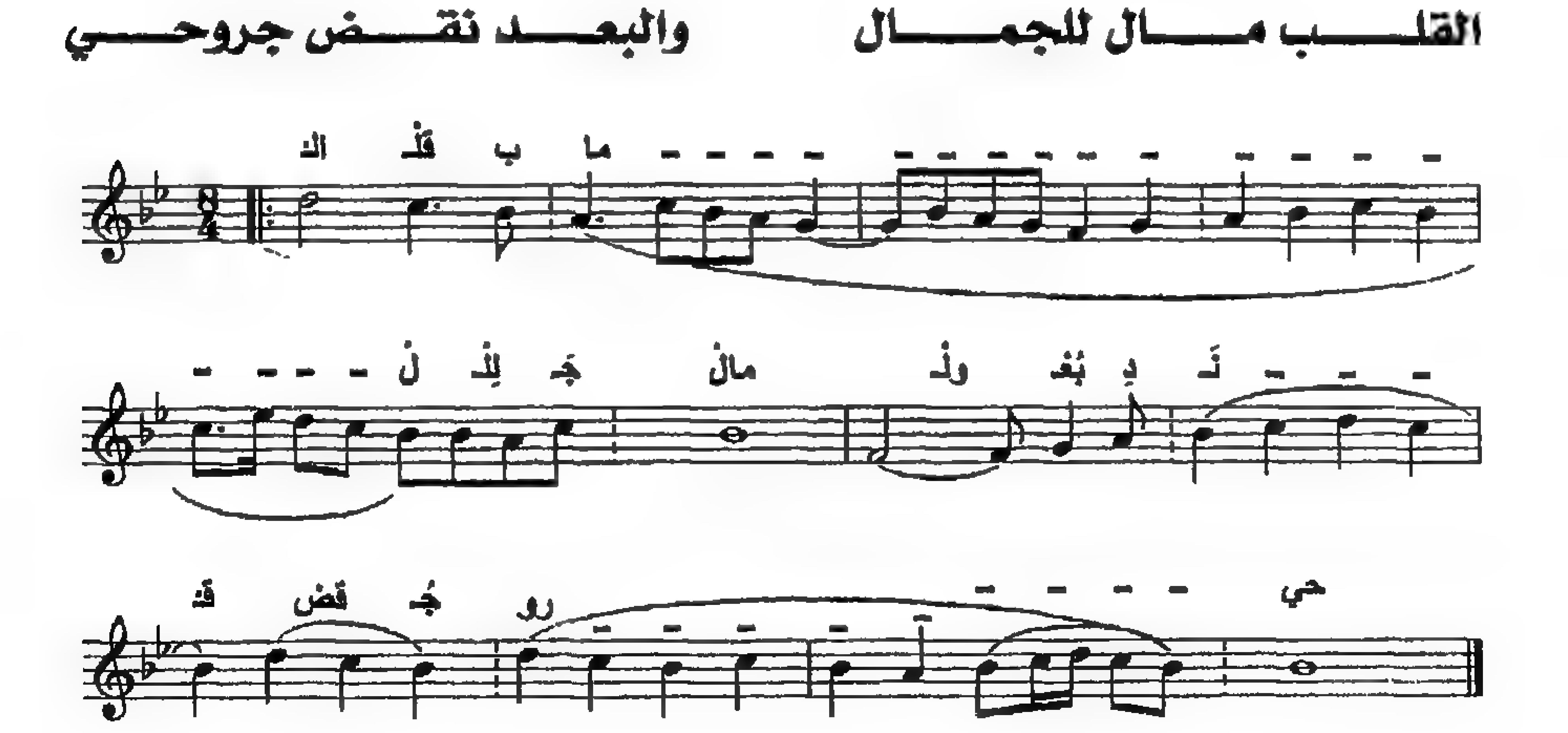
من غير سبب　　سقت الغضب　　حبك عجب يا روحي

يفتتح لحن الدور بمقدمة آلية من تسعة مقاييس على إيقاع المصمودي (٨/٤) :

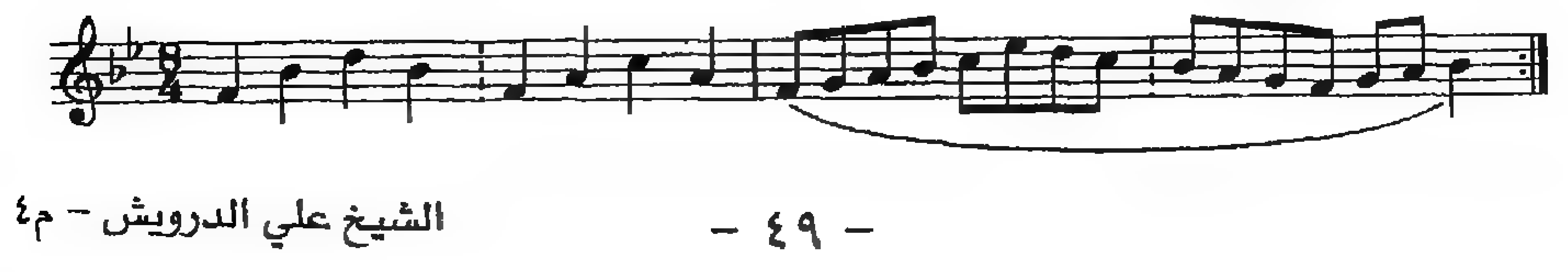


ليبدأ غناء المذهب كالمعتاد من العقد الثالث للسلم (سي♭ SI دو DO ر RÉ) من ثالثته، بجملة طويلة تستهلك البيت الأول مؤلفة من ستة مقاييس:
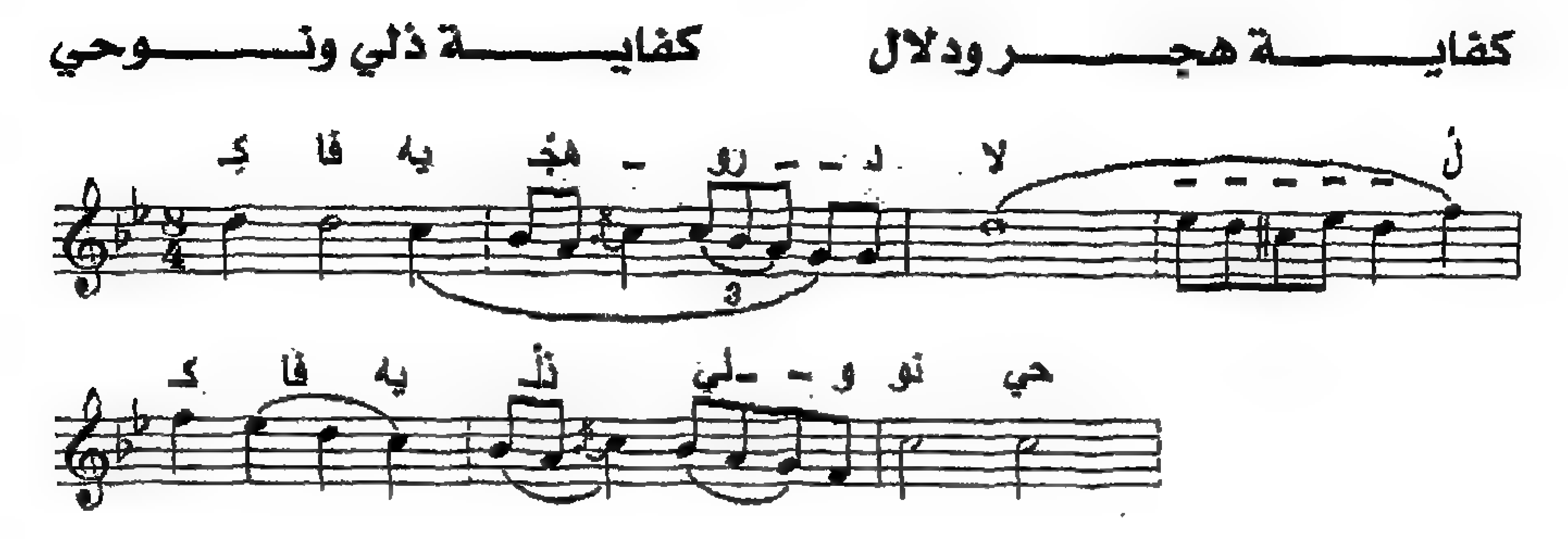
القلـــب مـــال للجمـــال والبعـــد نقـــض جروحـــي



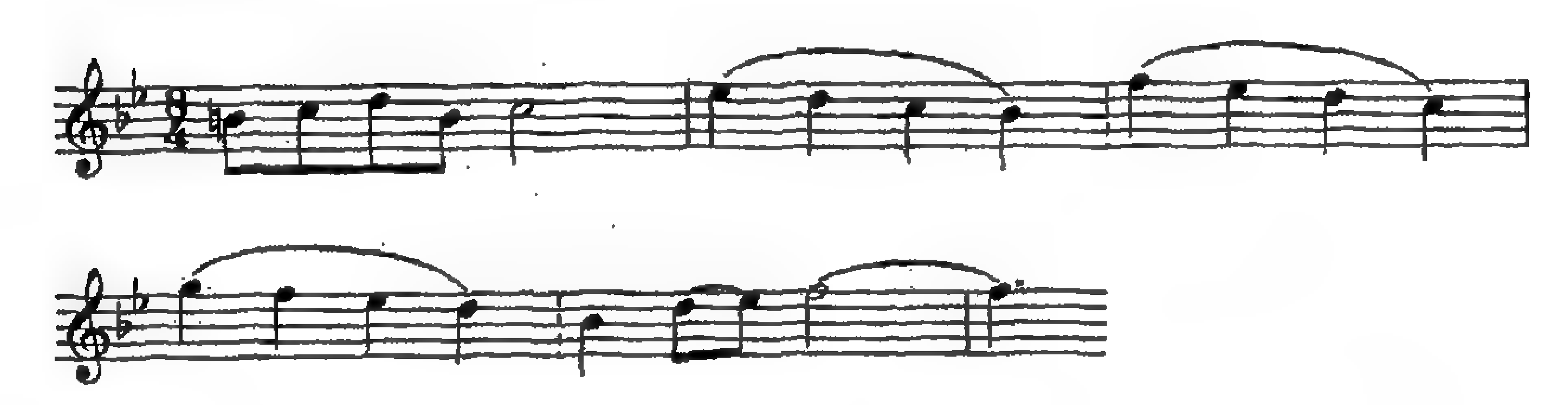
يلي ذلك لازمة آلية من مقياسين :
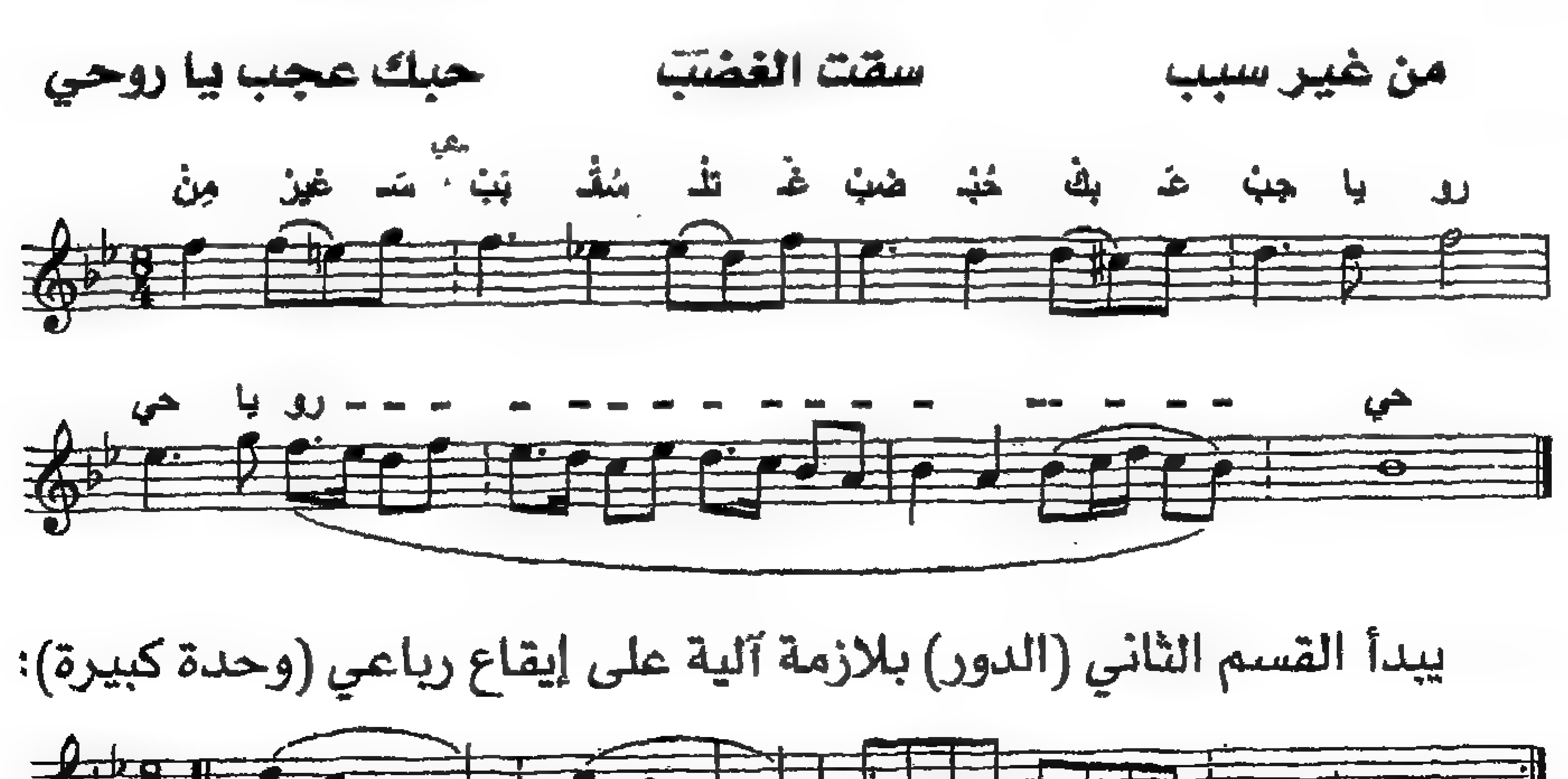


ثم تبدأ جملة أخرى قفلتها معلقة على ثانية درجات العقد الثالث (دو) مُستهلكةً البيت الثاني، مؤلفة من ثلاثة مقاييس ونصف، وأنت سترى أن بداية الجملة مستوحاة من سابقتها:



تليها لازمة آلية من مقياسين ونصف :
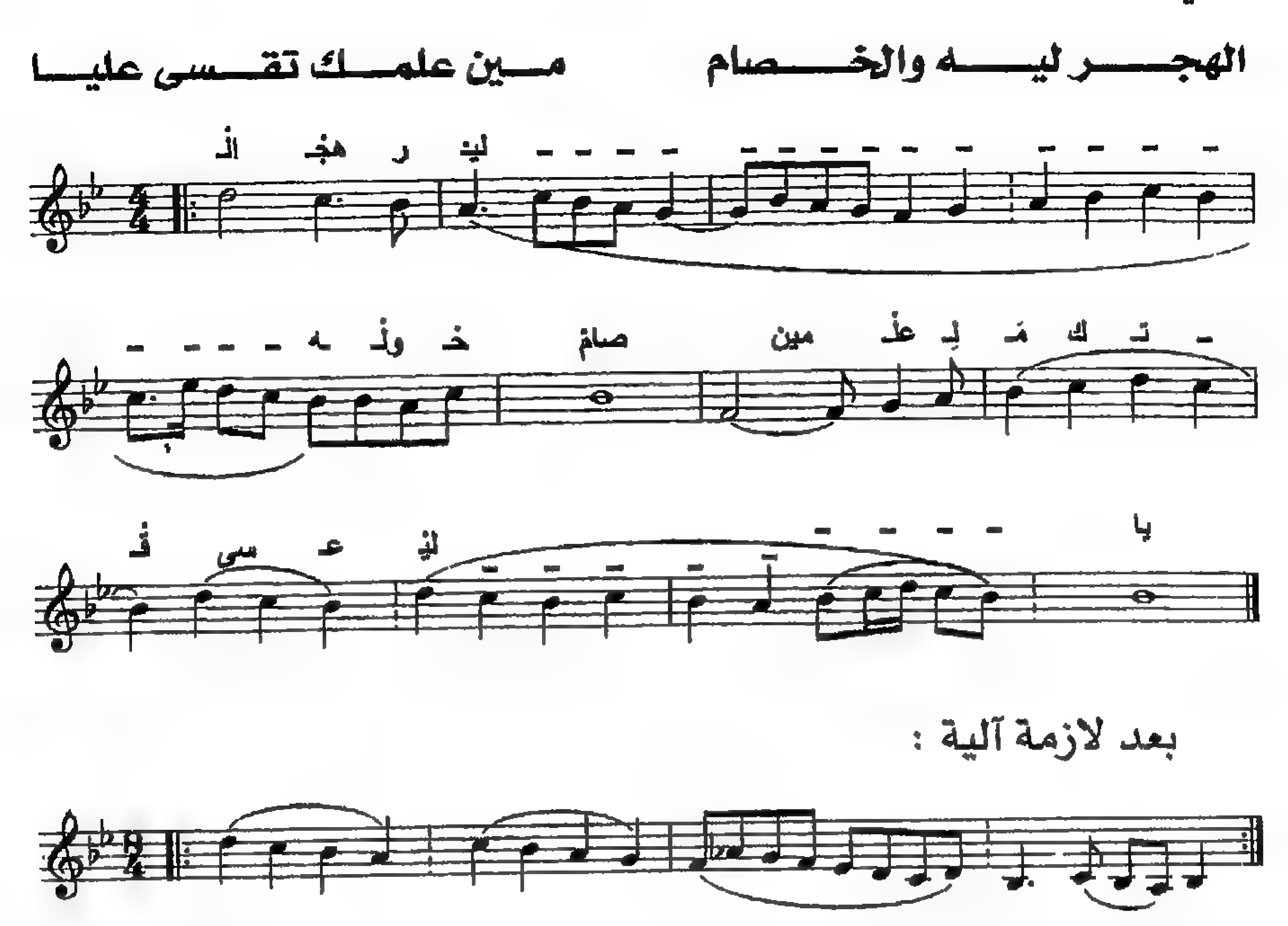


لتبدأ جملة اللازمة الغنائية على البيت الثالث المقطع إلى شطرات صغيرة:
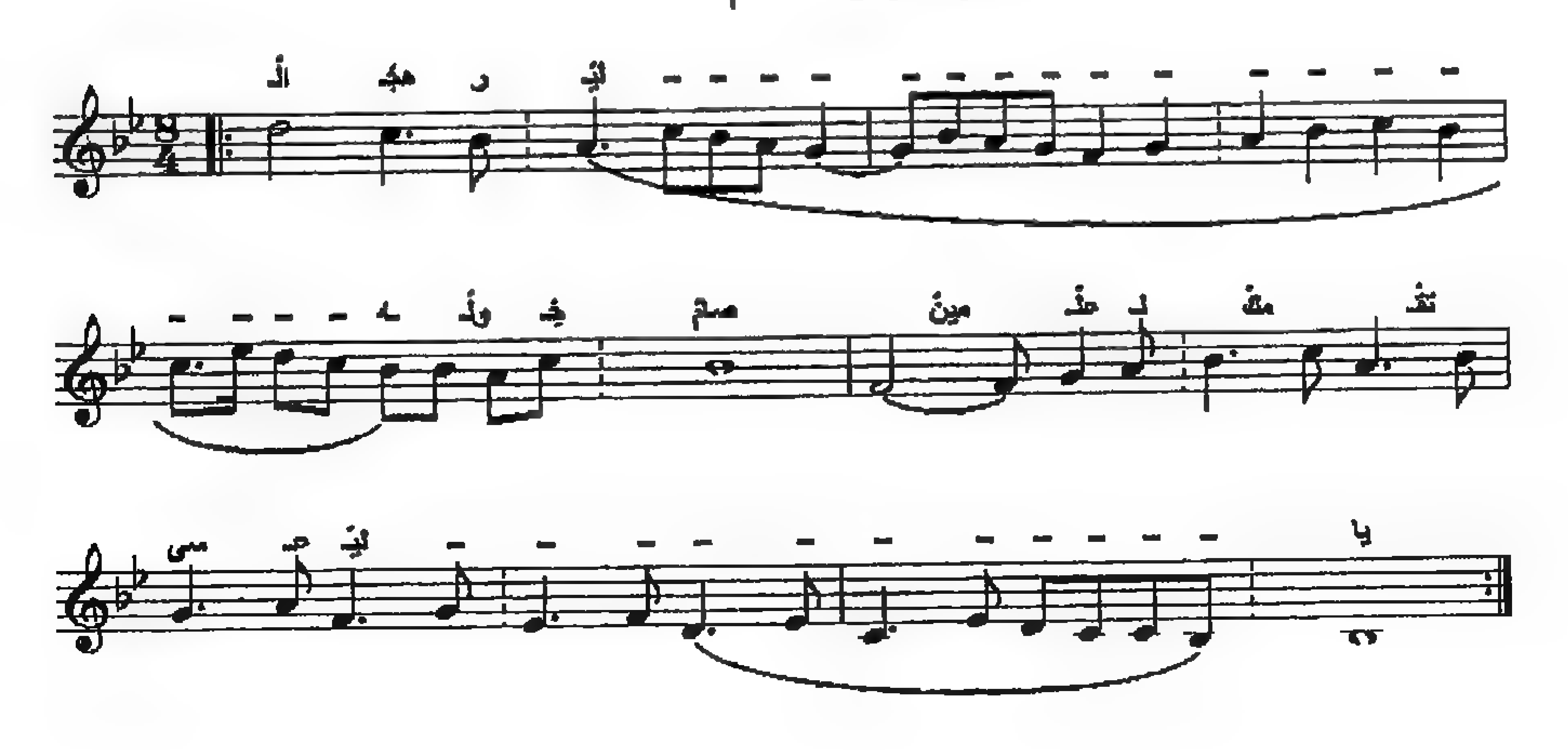


يبدأ القسم الثاني (الدور) بلازمة آلية على إيقاع رباعي (وحدة كبيرة):

ليعيد الجملة اللحنية الأولى للمذهب على البيت الأول من المقطع الثاني (الدور) :



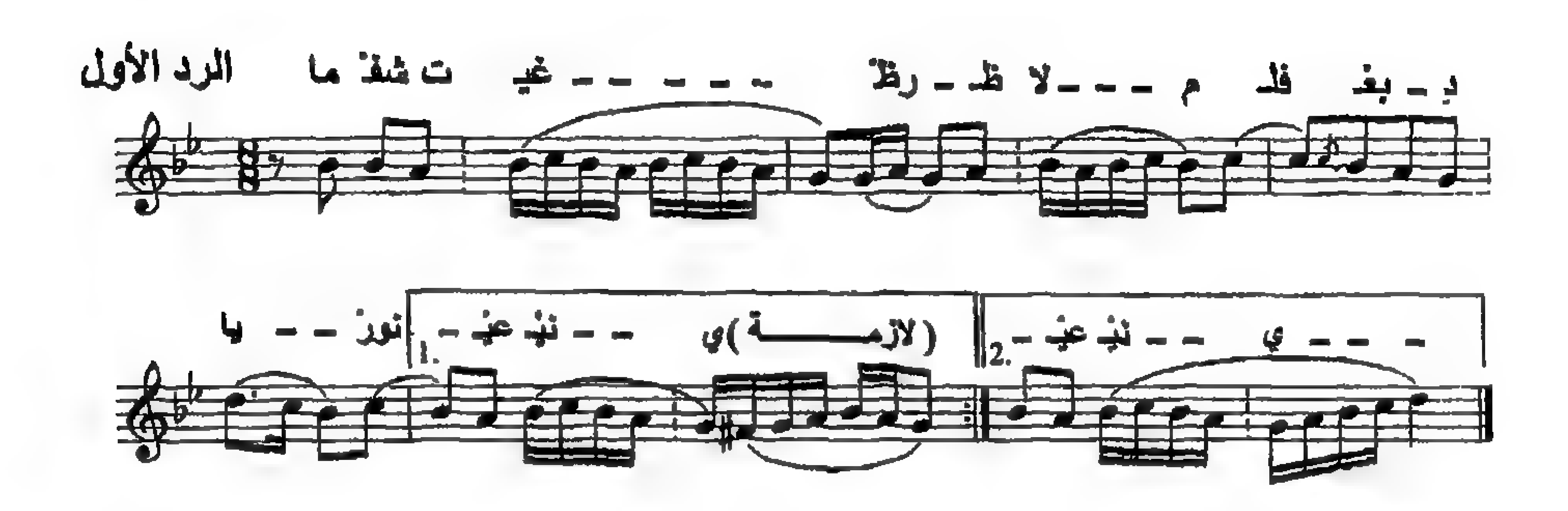
بعد لازمة آلية :

يعيد البيت نفسه بجملة مشتقة من الجملة السابقة ، وينحدر بالدرجات حتى الوصول إلى قرار المقام:

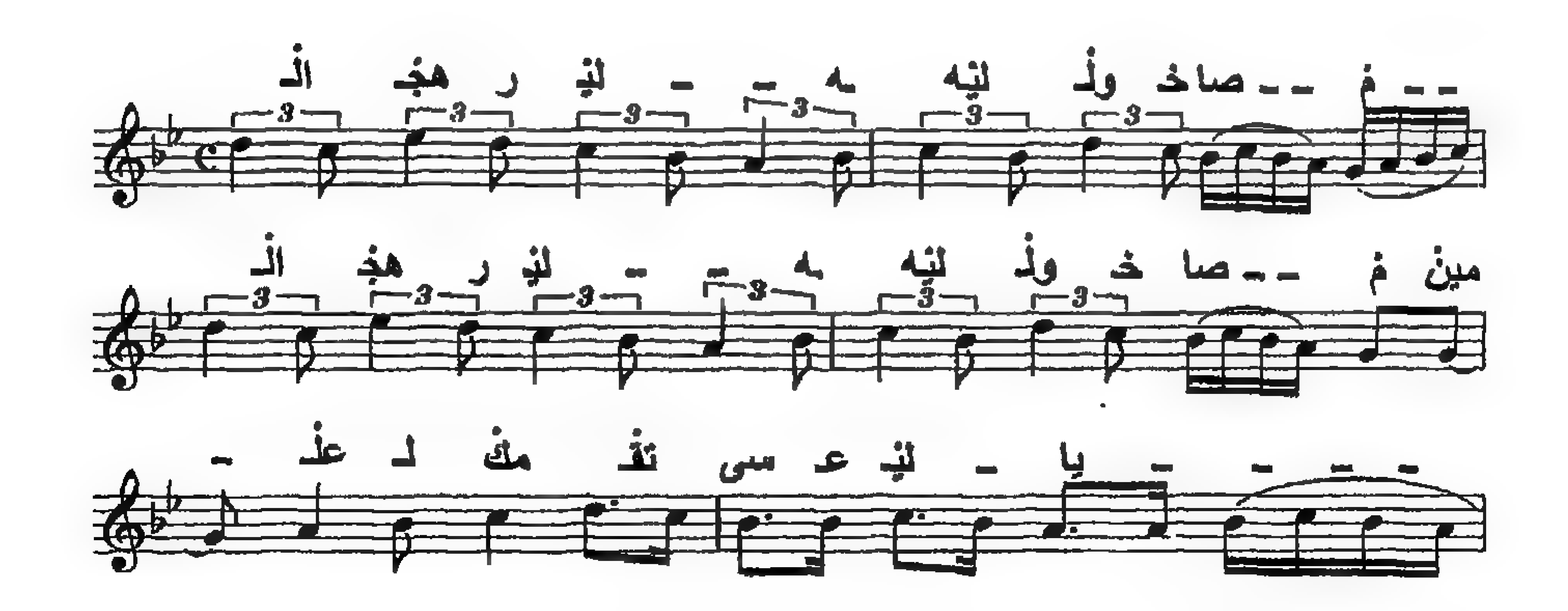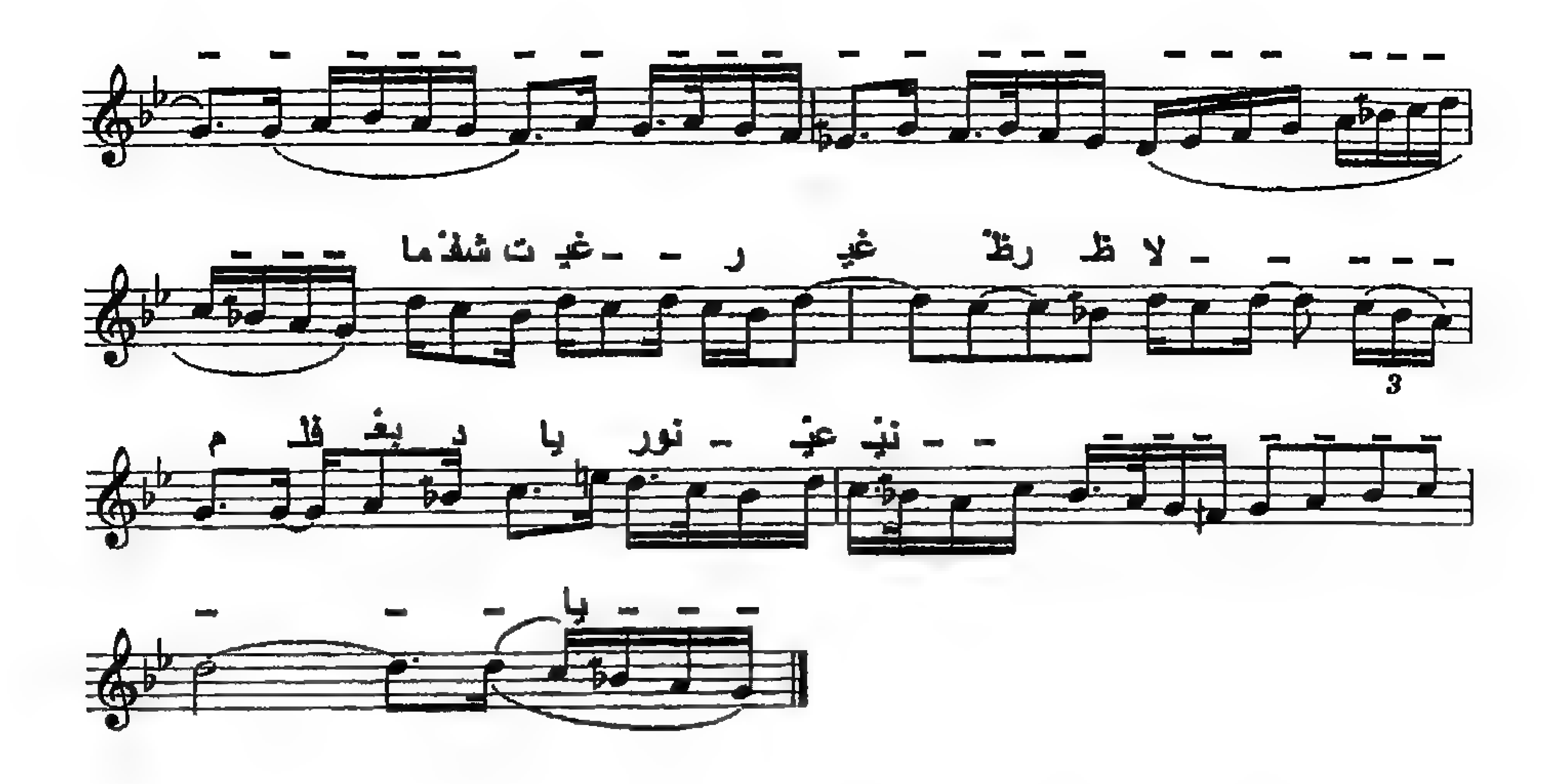


بعد غناء الجملة مرة واحدة، ينتقل إلى جملة آلية تحملنا إلى مقام فرحفزا (نهاوند نوا)، مع حساس (فا # FA) ، ومنها إلى الجملة الثالثة في الدور وهي بمثابة (الرد) لذا يكررها المرددون أكثر من مرة:

ما شفت غير الظلام　　　في البعد يا نور عينيه
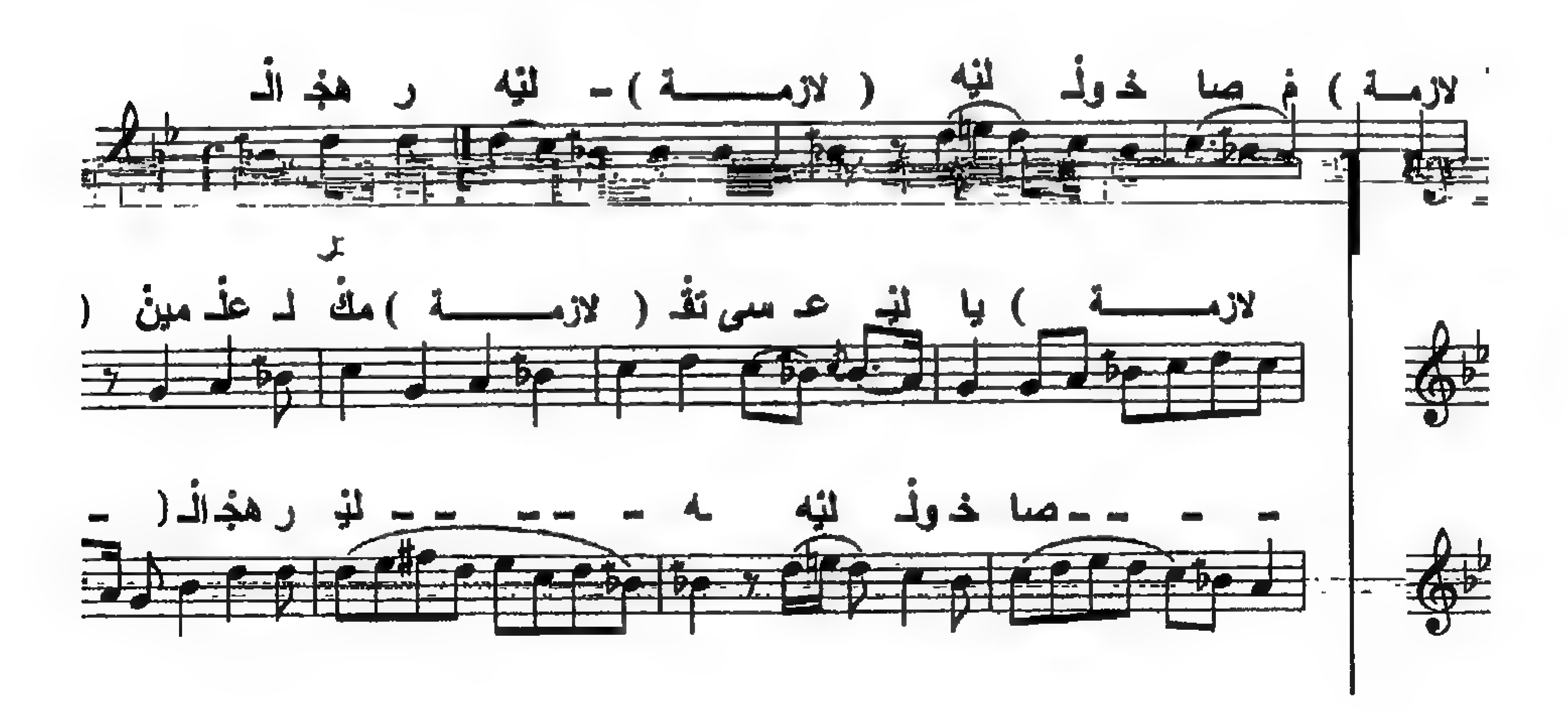


ينتقل بعدها إلى الارتجال (أو اللحن المرسوم)، مروراً بمقام البياتي (دوكاه) ثم راست على النوا :
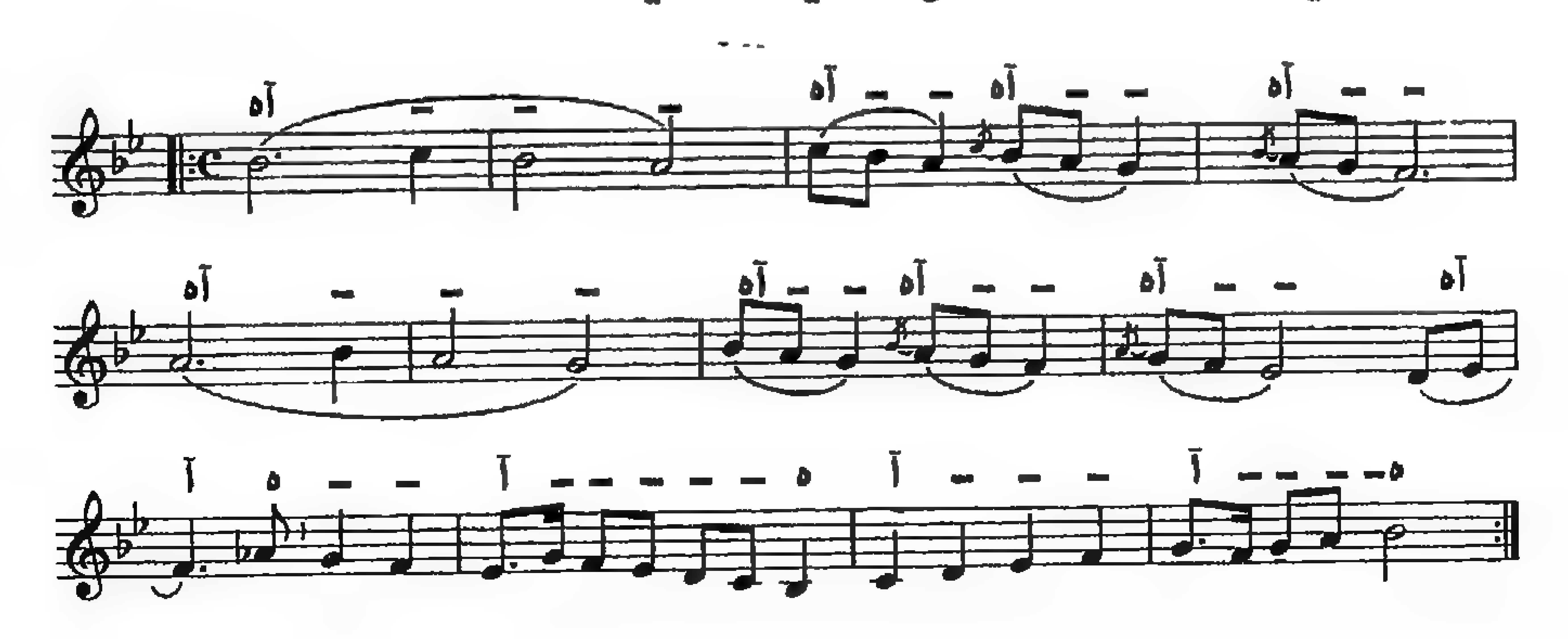




ملوناً بجمل صغيرة مقطعاً البيت الأول (الهجر ليه، ليه والخصام، مين علمك تقسى عليه)، ثم يعيد البيت الثاني (ما شفت غير الظلام في البعد يا نور عينيه) و(مش كفايه نار ضنايه في صدودك والأسيه) منتقلاً بغنائه عائداً إلى العجم، ممهداً لمرحلة أخرى هي غناء (الآه) ويسمونها الآهات
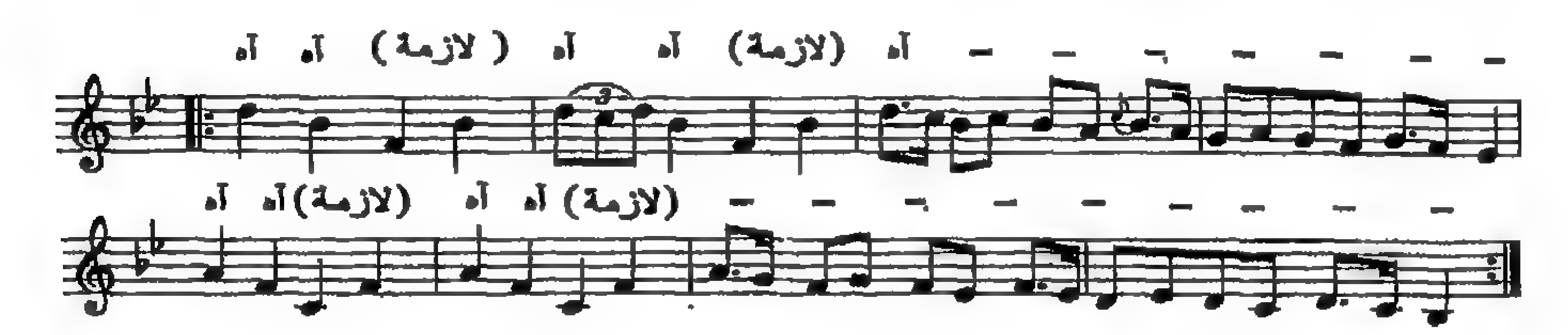


جملـة الآهـات (اللازمـة) جملـة لحنيـة رائعـة جـداً ممتـدة الأصـوات كمـا سنرى، وهي تمثل أسلوب الحاج بكري الكردي في ألحانه:



كما رأينا الجملة (جملة الآهات) تتألف من ثلاث عبارات كل منها أربعة مقاييس، تنطلق الأولى من جواب المقام هابطة بثلاث خلايا لتستقر على الخامسة، العبارة الثانية تنطلق من حساس المقام لتهبط بثلاث خلايا وصولاً إلى رابعة المقام ، لتأتي العبارة الثالثة، منطلقة من الخامسة، معرجاً على الدرجة السابعة الهابطة (لا ♭ LA)، تمهيداً لقفلة متمكنة، ثم إلى قرار المقام والصعود منه حتى الجواب في استقرار مميز.

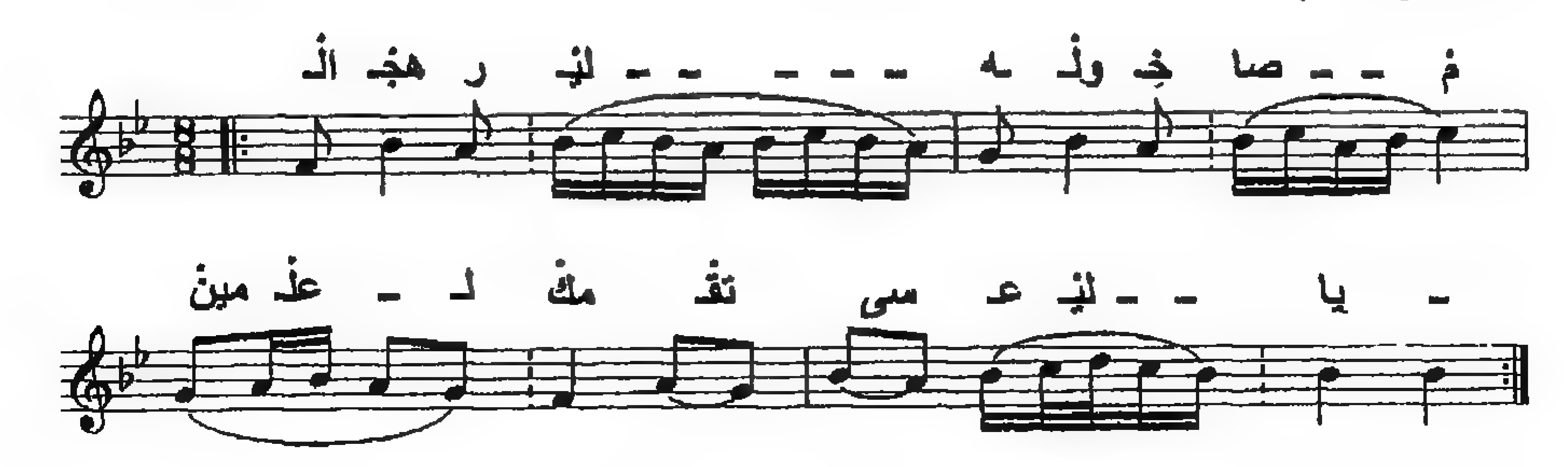
جملة الآهات الثانية وهي للمطرب منفرداً (SOLO) تتناول العبارتان الأولى والثانية قفزات (أربيج) ويعد هذا أسلوباً مميزاً في أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، والثالثة استخدمت تصاعداً للقفلة المتمكنة:



مباشرة بعد إعادة الآهات بين المطرب والمرددين أكثر من مرة، يغني المطرب الرد (الأول) متغنياً على مقام العجم البيت الأول :

الهجـــــر ليـــــه والخــــصام   مـــين علمـــك تقـــسى عليـــا
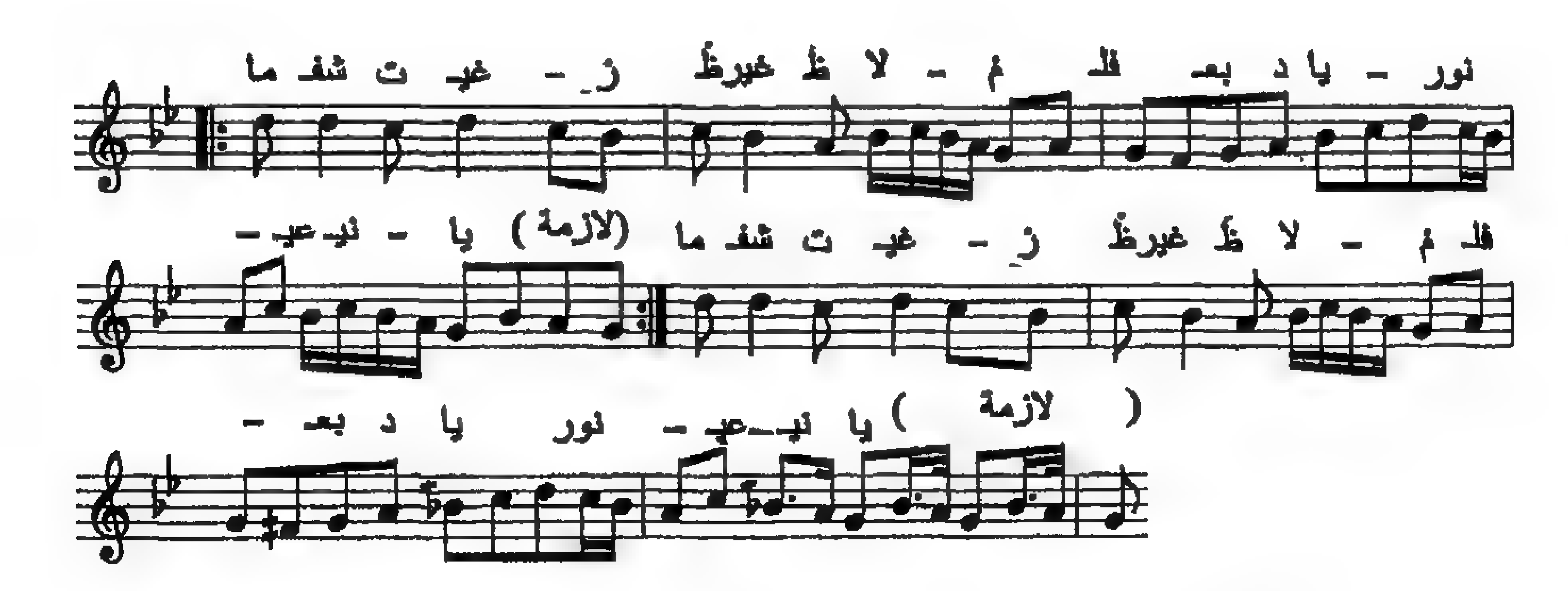
ممكناً بالخامسة بادئاً بها منطلقاً إلى الجواب على إيقاع مصمودي صغير (٨/٨) :



بعد الرد الأول تجيء ما يسميه القدماء (حركة) وهي غناء لنفس المقطع الشعري أو لآخر، بجملة موسيقية كانت قبلاً (ارتجالية) ، لكنّ هنا الجملة الموسيقية مرسومة على مقام العجم، على نفس الإيقاع على البيت الثاني :

مـــا شـــفت غـــير الظـــلام   في البعـــد يـــا نـــور عينيـــه

عودة إلى الرد الأول، ثم الانتقال إلى (الحركة الثانية)، وتتكون من جملة الحركة الأولى غير أن الملحن يقفل على درجة (نوا) ومقام نهاوند (الجملة الأولى بتصرف)، الحركة الثالثة تأتي بعد إعادة الثانية مرات، وهي الجملة الأولى بتصرف لكن هذه المرة ينتقل بها إلى مقام راست (نوا).
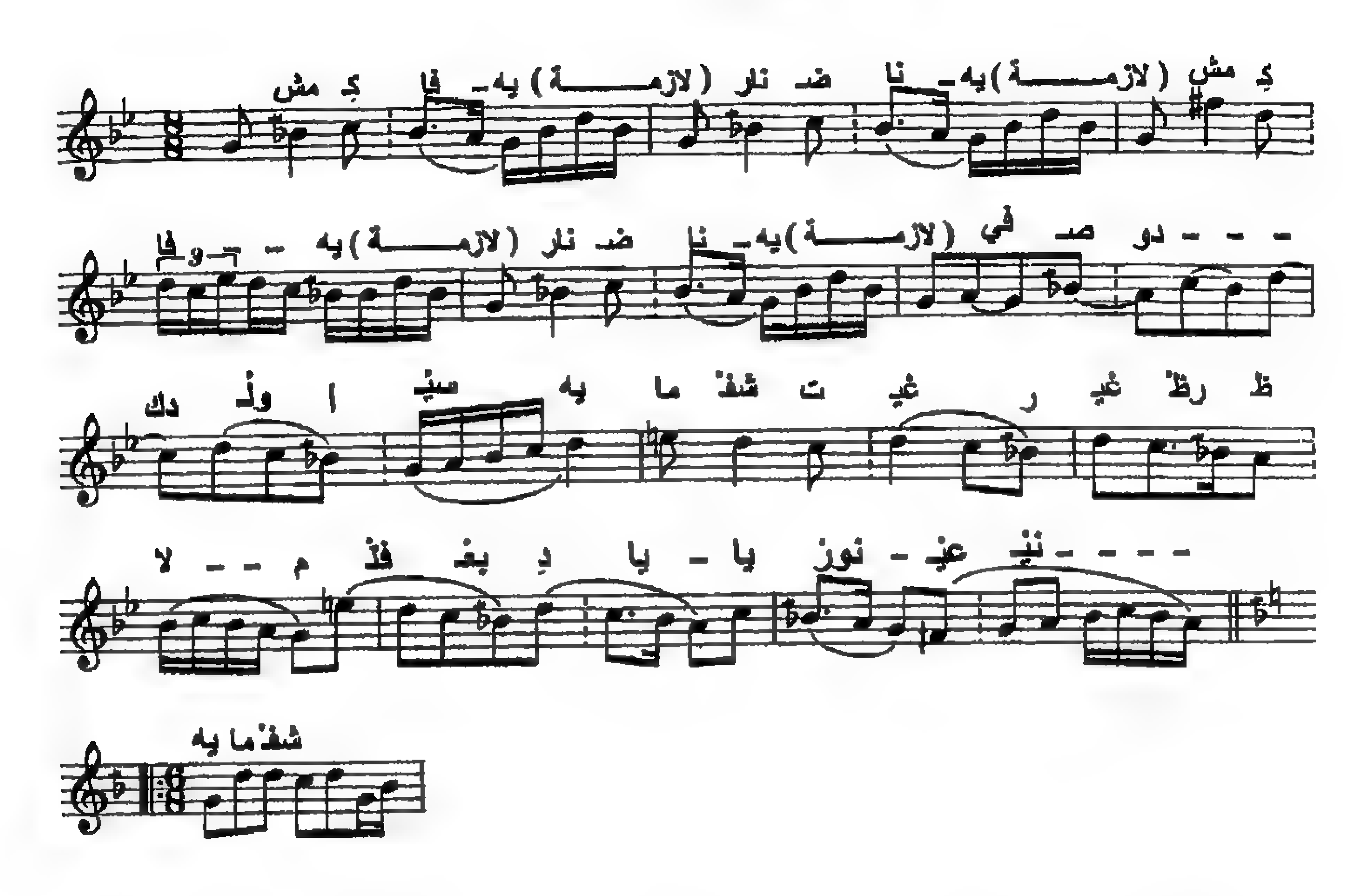


بعد الانتقال إلى مقام راست (نوا)، يغني المطرب في المقام ذاته، جملة صغيرة على الشطر الأول من البيت الثالث، مقطعاً إياه إلى قسمين.

يتمم البيت في ارتجال - مُفترض - على المقام نفسه ويستخدم البيت الذي قبله لأن الجملة الموسيقية طويلة وقفلة قوية:

مش كفاية نار ضنايه
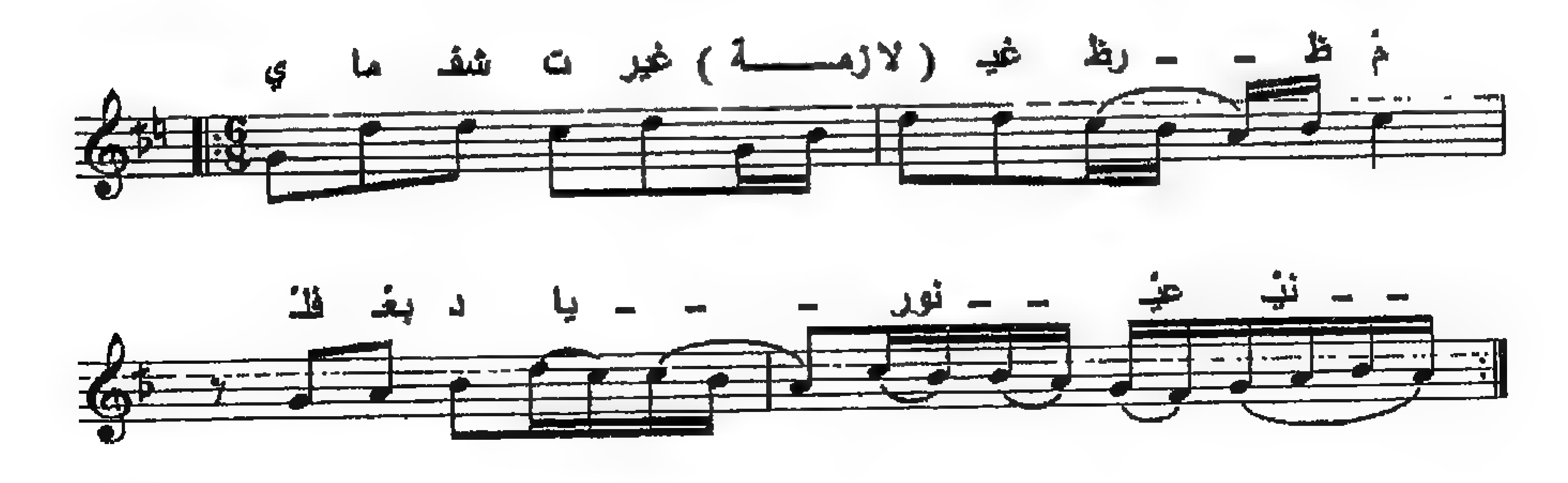
في صدودك والأسيه ما شفت غير الظلام

في البعد يا نور عينيه

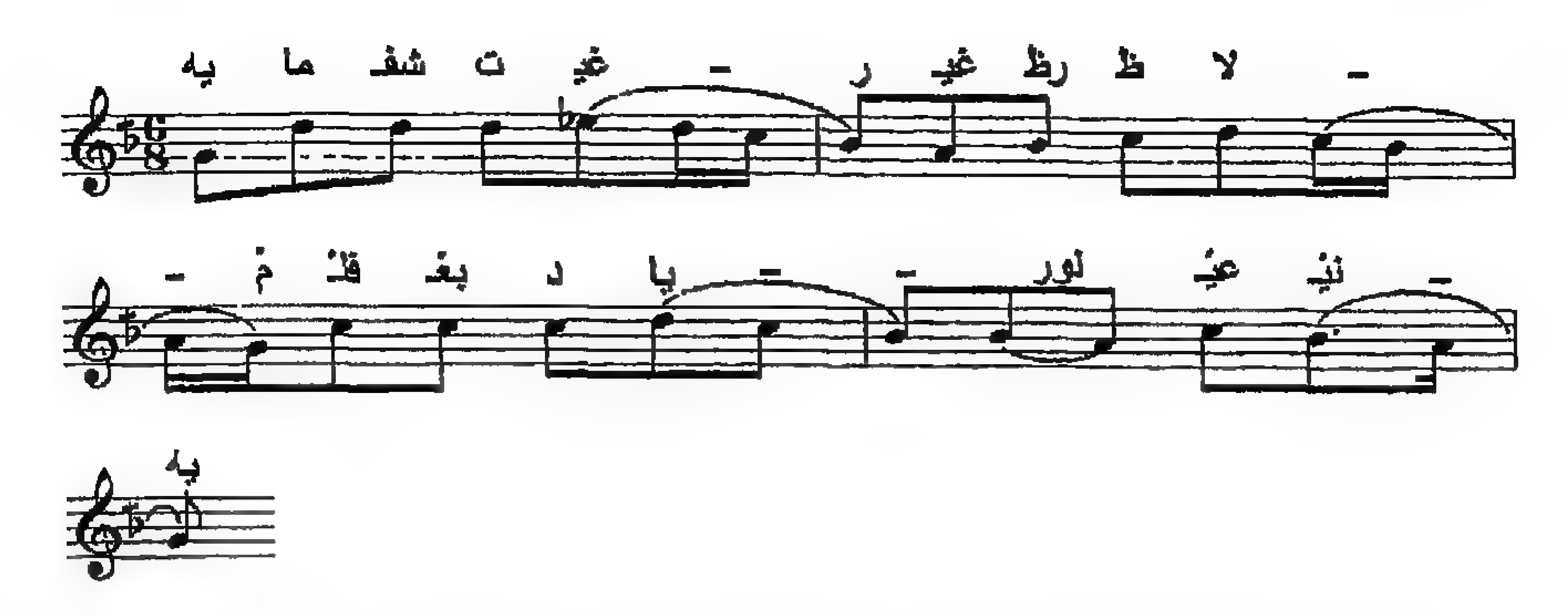


لينتقل بعدها إلى الرد الثاني من مقام راست وعلى إيقاع (يوروك ٦/٨):

ما شفت غير - غير الظلام في البعـد يـا نـور عينيـه
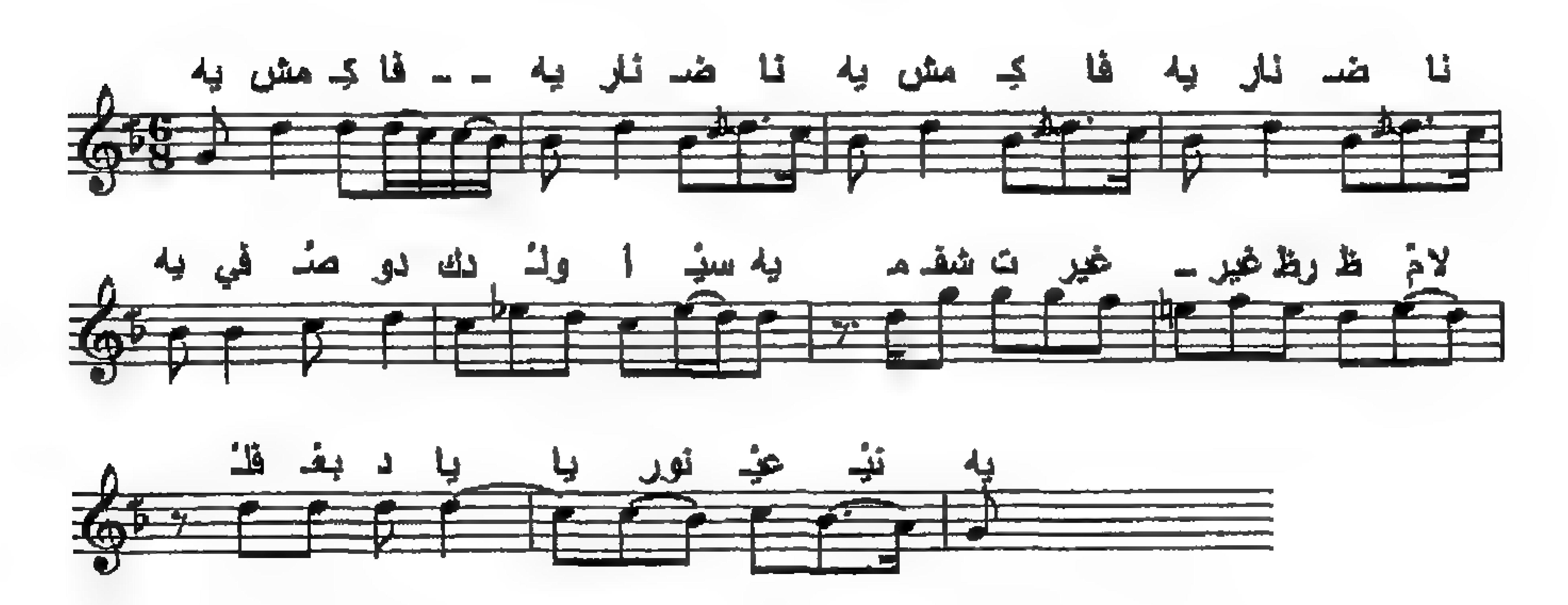


يكرره المرددون مرات، خلل ذلك يلوّن في الجملة الموسيقية ببراعة فائقة:

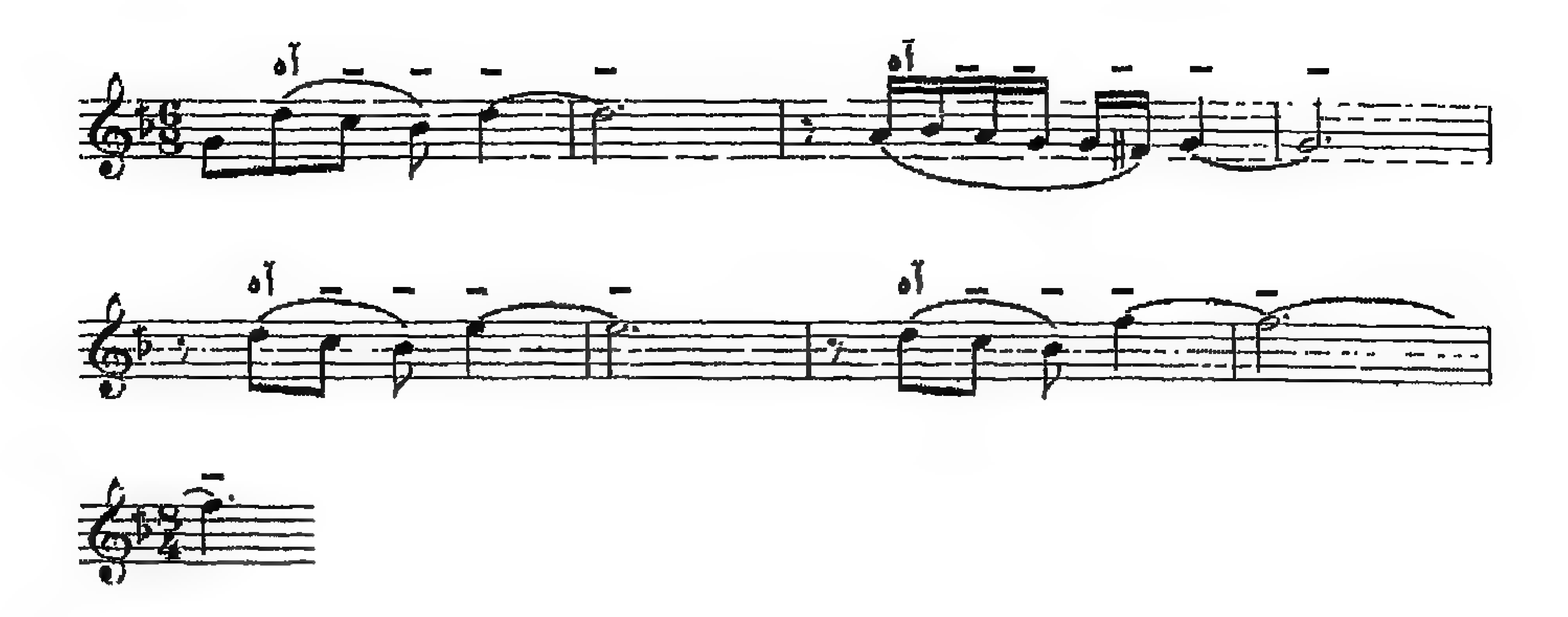


تأتي الحركة الرابعة، وهي أخذ ورد بين المطرب والمرددين يغنون كلمات :
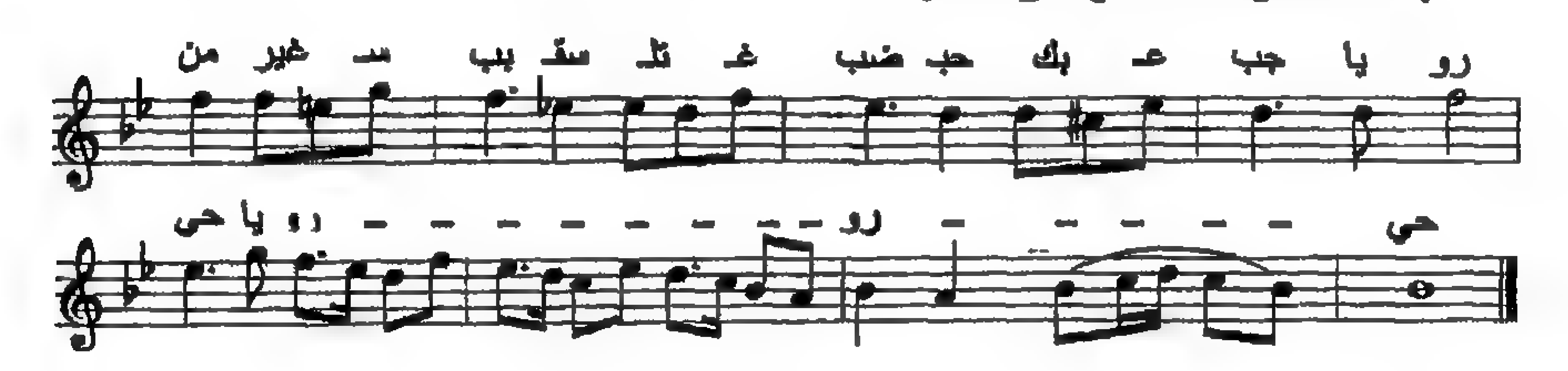
مش كفايه   نار ضنايه



يتمم الجملة بعد تكرارها المطرب منفرداً، وتكون القفلة على مقام راست (نوا) ليعود إلى الرد ثانية، يلي ذلك مباشرة التمهيد للازمة الغنائية (بآهات) هي غاية في حسن الصياغة، وجمال الانتقال من راست نوا إلى عجم (سي ♭)، وتعلق القفلة على درجة فا (الخامسة)، وهي درجة بداية اللازمة وقفلة الدور :



تلك الوقفة على الدرجة الخامسة، التي هيأت لقفلة الدور المعروفة سابقاً - تعطي الدليل الواضح على بحث الحاج بكري، وانتقائه للجملة الموسيقية اللائقة، من بين كل الخواطر التي راودته مدة التلحين وقد دامت - حسب ما قال - شهراً أو أكثر :



حول الدور:

بالنسبة للردود يمكن لنا أن نعدها (ثلاثة) مُدخِلينَ الرد الذي سبق (الآهات).

قيل في الدور: إن الحاج بكري أسرع في الانتقال إلى نهاوند نوا وراست نوا، بعد قليل من بداية قسم (الدور)، والعودة بعد ذلك إلى المقام الأصلي، ونحن نرى أنه رؤيا جديدة وإحساس خاص من قبل الملحن، المهم في الأمر الجمالية والجمل اللحنية الأخاذة التي سمعناها في هذا الدور الرائع.

يؤخذ من حديث الحاج بكري الكردي - رحمه الله - في مقابلة إذاعيّة: أن أول من غناه بعده (ليلى حلمي)، ثم سجله الأستاذ الكبير صباح فخري عام (١٩٦٣)، والتسجيل ممتازاً وغناء صباح في منتهى الروعة والجودة.

نلاحظ هنا بجلاء أن قالب الدور أحد أهم قوالب التأليف الغنائي العربي، لاحتوائه على التطريب الممتع، مع تلوين للجمل اللحنية، يكلف مؤلفه جهداً كبيراً، للوصول بالسامعين المحترفين إلى أقصى درجات النشوة، وذلك بالانتقال من المقام الرئيسي الذي بني عليه الدور، إلى المقامات القريبة، وتناوب بين الإيقاعات: من البطيء الرزين إلى الخفيف الراقص، ومن الإيقاع البسيط إلى الأعرج أحياناً، فأنت تعيش خلاله في حديقة تصادفك ورود شتى، وروائح متعددة لتخرج منها منتشياً بالغاً أوج الطرب وقمته..

القـــدود:

من منطلق القول المأثور «لكل مقام مقال» حار القس السرياني مار أفرام (٣٠٦م) وتساءل: ما بال هؤلاء الناس في حلب يأتون إلى الكنيسة أحداً، وينقطعون عنها آحاداً؟؟ فلأصنع لهم عملاً يحبونه ويأتون من أجله إليّ، وراح يبحث عن أحب الأشياء إليهم، واكتشفه دون طويل عناء إنه الغناء، وإنها الأغاني الشعبية التي يرددونها في أعيادهم واحتفالاتهم، وحين تمعّن في ألفاظها ومعانيها لم يرها مناسبة ليتغنوا بها أمام محراب الرب، وهنا عنّ على باله أن يأخذ اللحن الذي يحفظونه جيداً، وعمد إلى النص فغيره إلى كلام ديني منظوم على أعاريضه، وجعل يردده الناس ورواد الكنيسة، يأخذون النص الجديد ويغنونه باللحن المألوف لديهم، وهكذا عُرِف أقدم قد في حلب، وإنَّ أحداً لا يدري أكان الأول أم هناك قدود قبله.

ومن مآثر الشعراء الأندلسيين ابتكارهم لموشح سمّوه (المُكَفِّر)، وصفته أن ينظم أحدهم شعراً دينياً قداً) على موشح غزلي نظمه في غابر أيامه؛ ضمنه من المعاني ما يتوافق وأهواء الصبا ونوازع الشباب، فراح به المغنون ملحناً ينشدونه، فيأتي - وقد مخطالشيب رأسه - يستغفر الله بالقد عما اقترفت عبقريته وشاعريته، مضمناً إيّاه معاني الاستغفار أو التوسل أو الابتهال تكفيراً عما جناه..

وذاك ما فعله في أواسط القرن التاسع عشر شعراء المغرب بموشحات (النوبة)، ما يطلقون عليه اسم (موسيقا الآلة)، فأزاحوا الشعر الغزلي الذي وضع اللحن بداية له، واستعاضوا عنه بشعر ديني (قَدُّوه) نظموه على أعاريض القصائد القديمة، فغابت المعاني الغزلية من تراثهم الغنائي - إلا ما ندر -، وعلى سبيل المثال في نوبة (رمل الماية) ما يقرب المائة موشح ستة منها غزلي، وما تبقى مدحات للنبي وآله، وتوسل به وبهم .

والقد في اللغة: القامة، والقطع، والمقدار، واصطلاحا: أن تصنع شيئاً على مقدار شيء آخر، كأن تأخذ نصاً شعرياً مغنّى، أو لحناً آلياً، وتصنع على نص الأول، أو لحن وإيقاع الثاني ما يوافقهما. وقد تتماثل القافيتان وحرف الروي في كلا النصين - في الشكل الأول- وهذا هو (القد) في أحد معانيه الاصطلاحية. ولكن القد الحلبي قد يكون له معنى آخر، أو بالأحرى اسم يطلق على لون من ألوان الغناء، وقالب للتأليف الغنائي الحلبي، فمن قائل: إنه موشح من الدرجة الثانية، إذ الموشح أرقى صنعة، وأعلى صياغة، وأشد ترابطاً، وأمتن تأليفاً، وأكثر تعقيداً من حيث إيقاعاته، كل هذا من الناحية الموسيقية واللحنية، أما من حيث النص الشعري: فهو والموشح صنوان، فأنت ترى شعراً رائع الألفاظ، رفيع المعاني، شائق التراكيب، جميل المحتوى، سهل المتناول، لا يصعب غناؤه على الجماهير، إذ هم يلتقطون ألفاظه ولحنه دون حاجة إلى حِرَفِيَّةٍ من يريد حفظ الموشح وإيقاعه.

ونحن هنا أمام مسميين لشكل واحد من أشكال الغناء في حلب إذ لا يمنع أن يصوغ أحد الشعراء نصاً جميلاً سهلاً دون أن يستند إلى نص سابق، فيأتي ملحن فيضع له لحناً من مستوى القد وفي (قالبه)، ومن ثم يدخل ضمن ما يغنى في (وصلة القدود)، كما لا يمتنع عنه المعنى الآخر، إذ قد يكون صيغ على ميزان شعرِ نصٍ سابق منسي مندثر، أو لحن أحبه الجمهور، فيستمر الآخر حافظاً لنا اللحن موصلاً إلينا إياه، وفي هذه مأثرة من المآثر، أو يستمران معاً (الأصل والقد).
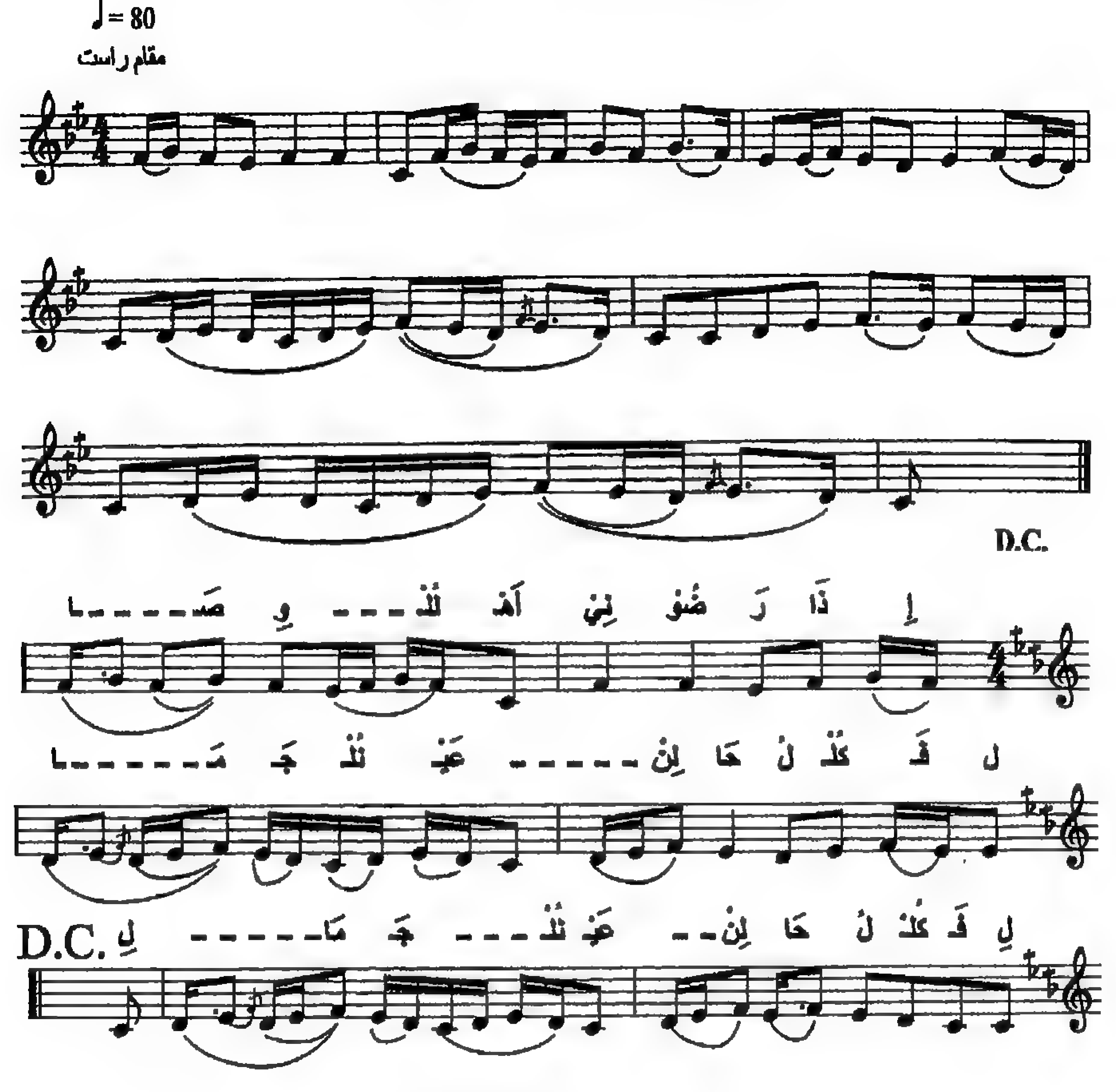
وآخرون يعترضون على ذلك ويسمونه سرقةً للألحان وسطواً على التراث، وتعمية على نصوص الفن الشعبي الذي توالت على صياغته أجيال متعاقبة، ذاك أضاف والآخر حذف حسب الحاجة الحياتية والبيئية والأخلاقية، إلى أن وصل إلينا بشكله النهائي ليسجل أو يُدوَّن فيحفظ. فهل يحق لأحدهم - أياً كان: رجل دين أو مصلحاً اجتماعياً، أن يجعل نصاً دون آخر - ولو كان الثاني أجمل - بدعوى فجور الأول أو قصوره الأدبي، أو أن في الألفاظ بذاءة، وفحشاً في المعاني؟؟ فيصل إلينا وثيقة تاريخية مبتورة، علماً أن الفنّون الشعبية (الفولكلور) وخاصة الغنائي منه، يُحافظ عليه بلحنه ونصه ليدرس من جانبيه!! ولنستبين بعد دراسته كيف كان تصور أجدادنا لكافة المواضيع التي عالجوها في غنائهم الشعبي.

خلاصة القول: إن هناك ألحاناً لنصوص شعرية أو زجلية محدثة في قالب (القد) ليس لها سابق، وأخرى وُضِعت على نصوص أو (مؤلفات آليّة)، مع مراعاة لأمور كثيرة أهمها:

العروض الدقيق - المدود إن وجدت - القافية وحرف الروي.. والتوافق اللفظي مع اللحن والإيقاع الموسيقي في قدود المؤلفات الآليّة:

النص اللحني التالي لأحد القدود المغناة في حلب حتى يومنا هذا، أوردنا نصه الشعري الديني والغزلي:

إذا رضوني أهل الوصال



إذا رضوني أهل الوصال

إذا رضــوني أهـــلُ الوصـــال ... في كــل حـــال عـــينُ الجمـــال

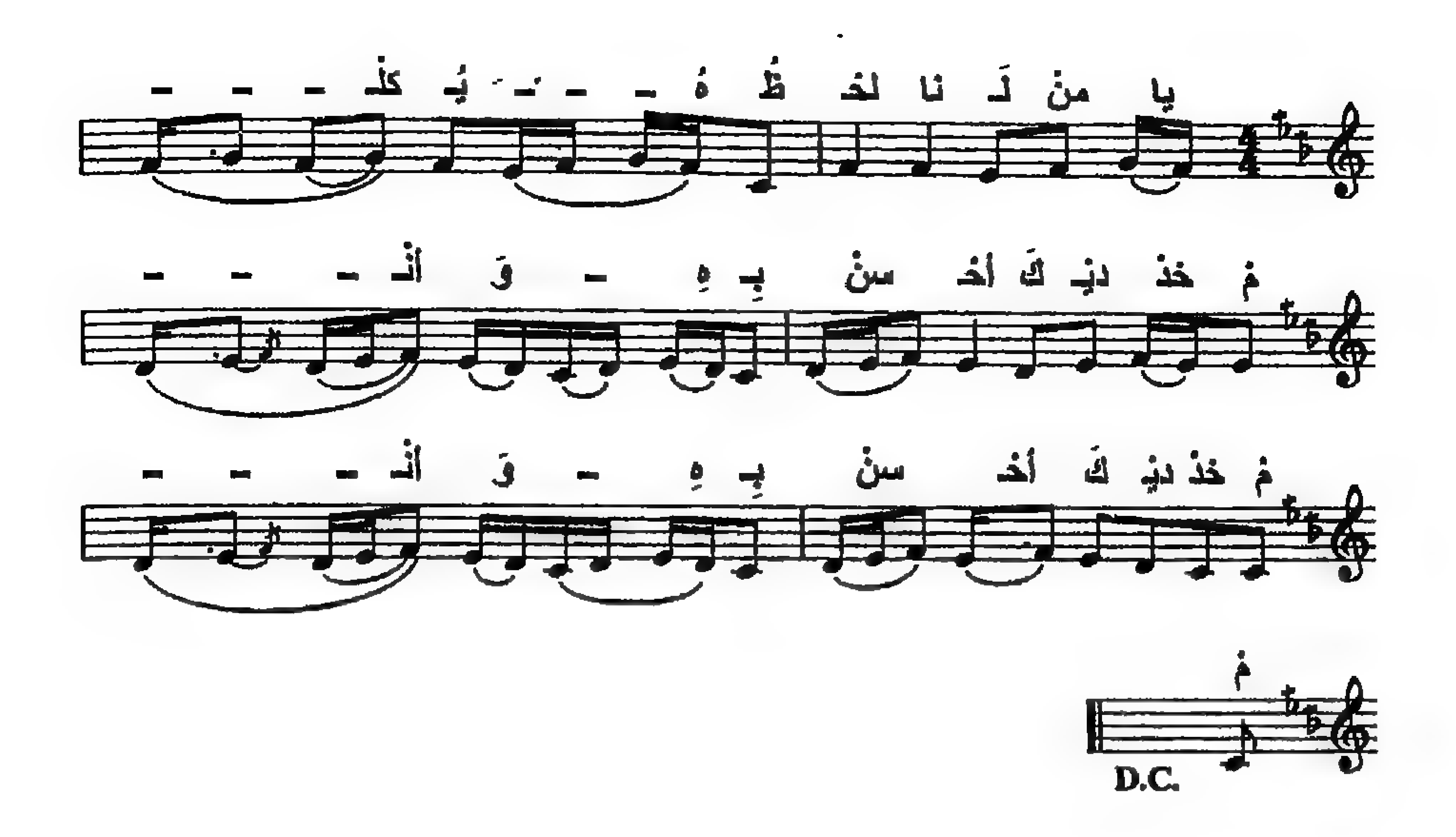
ســرّ بــي إلى حــيهِم ودعــتني ... في أي طـــــورِ ولا أبـــالي

مـوتي حيــاتي محــوي ثبـاتي ... ذلي وعــزي فقــري كمــالي

والكــل عنــدي جنــاتُ خلــدِ ... مــا دمــتُ في حــضرة المــوالي

أهــلُ الوفــا ســادتي وحــسبي ... بــدأتُ منهـــم وهــمّ مــآلي

والله والله هـــمُ مُـــرادي ... في أيّ حـــالِ وكــل قـــال



النص الغزلي:

يا مـــنْ لنـــا لحظـــه يُكلّـــم   خـــديك أحـــسنّ بـــهِ وأنْعـــمْ

سبحـــان مـــن بالخـــدود أبـــدا   خـــالاً بمـــاء البهـــا تنـــدّا

يـــا نـــاركـــوني عليـــه بـــردا   ثـــم سلامـــاً لـــــه يُـــسَلّمْ

شاعر النص الديني : الشيخ علي وفا

ملحنه : مجهول

النص الشعري التالي قد على لحن آلي، يسمى (سماعي دارج الحجاز):
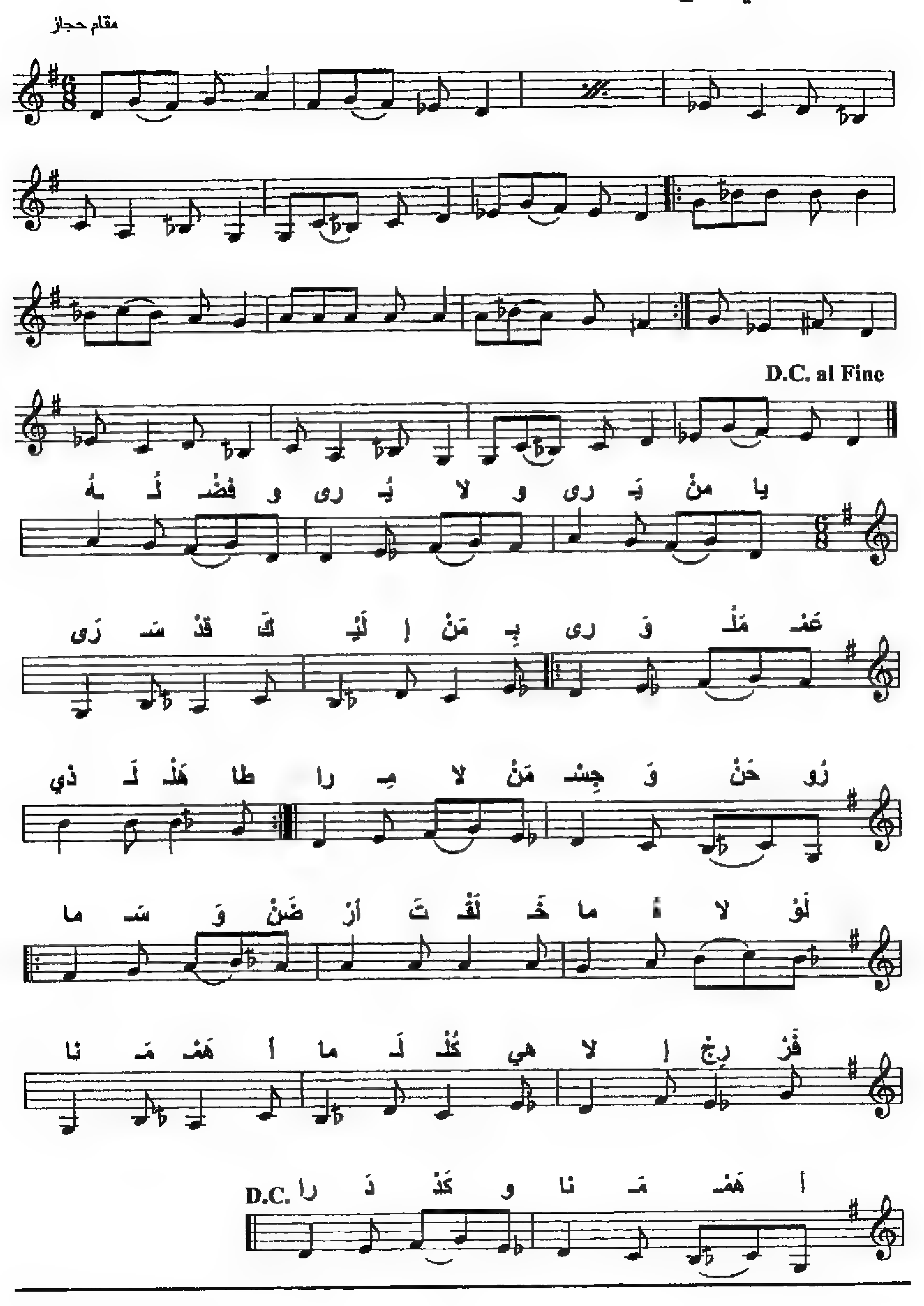
يـــا مـــــن يَـــرى ولا يُـــرى   وفـــضلُـــهُ عـــــمَّ الـــورى

بمـــن إليـــك قـــد ســـرى   روحـــاً وجـــسماً لا مـــرا

طـــه الـــذي لـــولاه مـــا   خلقـــتَ أرضـــاً وسمـــا

فـــرّج إلهـــي كلّمـــا   أهمّنـــا وكـــــدّرا

سماعي دارج الحجاز



(٣)

ليس من شك في أن الارتحال طلباً للعلم قمة الفضائل، إذ يوفّر للمتعلم الاحتكاك بثقافات لا تتوفر له إلا بمباشرتها، ولا تتهيأ إلا بالاطلاع عليها عن كثب... ناهيك عما يجنيه المغترب من فوائد لا تحصى، فهو يضيف بها إلى رصيده العلمي والثقافي والاجتماعي ما ينمّي عقله، ويصقل تفكيره، ويوسّع مداركه، ويجعله أكثر قدرة على الإتقان، خاصة إذا التقى بمن يرشده، وصحب ذوي الخبرة في هذا المجال..

أما إذا كان المرتحل عالماً مطلعاً، غاص قبل مغادرته موطنه في بحر ما أتقنه من علوم، واقتنص لآلئ فريدة لا يعرف قيمتها إلا ذوو الخبرة بها. عندها يكون جناه كبيراً، ونتاجه واسعَ الرقعة، متنوّعَ الطيف الثقافي.

والأمر جدّ مختلف إن كان العالم المرتحل يمتح من قريحة فذّة، وموهبة إبداعية ثرّة، وخبرة تأليفية متألقة سُلّحت بتراث غني، وموسوعية في شتى مناحي العلم الذي وهب نفسه وروحه له - عندها تكتمل صورة التواصل الثقافي ، وتبدو واضحةً ألوانها المُتَخيّرة، ساطعة لدى المتلقّي، ومدلولاتُها بيّنةٌ بارزة يكتشفها الباحث والدارس والقارئ منذ النظرة الأولى..

والموسيقا - فناً سمعياً تبدو لي أكثر خفاء، والبحث الموسيقي أصعب استبانة لدى القارئ والمستمع العادي، الذي لا يملك إلا الحد الأدنى من أسلحة التذوّق، وليس في مكوناته الثقافية ما يؤهله لاستيعاب ما يرمي إليه المؤلف الموسيقي الباحث، وإدراك القيم الفنية التي من أجلها كرس حياته، فذلك من

مهمات الدارس المتعمق، وإبرازها إحدى وظائفه، وبخاصة إذا كان البحث يدور حول مؤلفات غنائية كانت أم آلية، على عكس من يقرأ العلوم الموسيقية النظرية، إذ من السهل على أي أحد فهمها، إذا ملك اللغة التي كتبت بها..

الشأن هذا يشمل الكثيرين من علماء حلب الموسيقيين المتنوّرين، الذين خرجوا منها طالبين توسّعاً في علم، أو ناشرين فناً هم أهل لحمله، فارتحلوا إلى مدن أو دول قريبة، أو بعيدة منطقة ولوناً موسيقياً.. أورد بعض أسمائهم هنا على سبيل الذكر لا الحصر : شاكر أفندي الحلبي - كميل شمبير - أنطوان الشوّا - جميل عويس - الشيخ علي الدرويش. خمسة من عباقرة الموسيقا، كانوا مشاعل لهذا الفن العظيم في دروبه المعتمة، أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين..

١ - الشهادة التي أنقلها هنا عن عالم في الموسيقا، وملحن مصري كبير هو المرحوم (كامل الخلعي) ١٨٧٧ - ١٩٣٨م، إذ قال في كتابه (الموسيقا الشرقية) واصفاً طريقة غناء المصريين في عهده :

(أصلاً على ما يُعلم من تاريخ وضعها: أن رجلاً من أهل حلب واسمه شاكر أفندي الحلبي وفد إلى القطر المصري في المائة الأولى بعد الألف هجرية (القرن السابع عشر الميلادي)، وكان فن الألحان فيه مجهولاً، فنقل إليه (القطر المصري) جملة من تواشيح وقدود ، كانت هي البقية الباقية من التلاحين التي ورثها أهل حلب عن الدولة العربية، فتلقاها عنه بعضهم، وصارت عندهم ذخيرة نفيسة، واشتد حرصهم عليها)[1].

٢ - ومن المرتحلين المهمين.. المؤلف الموسيقي الشهير (كميل شمبير) الذي سافر إلى القاهرة عام ١٩١٤، بعد أن أتم دراسته الموسيقية في إيطاليا،

(١) راجع كتابنا (القدود الدينية - بحث تاريخي وموسيقي في القدود الحلبية) ص/٦/ وما بعدها.

وتمكن من استيعاب الكثير من تراث حلب الغنائي، كما أنه كان على علم كبير بالموسيقا العربية والشرقية، ويروي المؤرخون المصريون: إن شمبير دوّن الكثير من ألحان مسرحيات (السيد درويش) ليعزفها الموسيقيون، كما لحّن سبعة وعشرين مسرحية لفرقتي نجيب الريحاني وأمين عطا الله المتنافستين، لكن الكثير من ألحانه أهملت أو ادّعاها غيره، ولم يبق منها إلا النذر اليسير مثل (وحياة عنيّيَ ما اميل للغير ـ نويت أسيبك خلاص نويت..)[1].

إعلان عن مسرحية (إش) للموسيقار السيد درويش، فيها تنويه إلى أن كاتب النوتة لهذه المسرحية الغنائية الموسيقار (كميل شمبير)

٣ - أنطوان الشوّا ذاك العازف المتقن على آلة الكمان، الذي سافر إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ناقلاً ثقافة حلب ومدّرساً موسيقاها، عازفاً في فرقها، فتوافد الموسيقيون المصريون للأخذ عنه، وتقاطروا لتعلّم طرق العزف المتقنة على آلة الكمان. وهناك أنجب

---

(١) كتاب السبعة الكبار للدكتور فيكتور سحّاب..

ابنه (سامي) الذي أصبح أسطورة الكمان بين بني جيله من العازفين، ووصل إتقانه إلى مستوى لا يُجارى، حتى إن أمير الشعراء أحمد شوقي كان من بين الشعراء الذين مدحوه - أو قل تغزّلوا بجمال عزفه وتأثيره - بعد أن أصغوا إليه في حفلات أو جلسات بقصائد غراء، في مقدمتهم حافظ إبراهيم - خليل مطران - إيليا أبو ماضي وغيرهم.. أما قصيدة شوقي فتتصدّرها ومن أبياتها:

يا صاحبَ الفنِّ! هل أوتيتَهُ هِبَةً؟	**وهل خُلقتَ لهُ طبعاً ووجدانا**
وهل وجدتَ لهُ في النفسِ عاطفةً	**وهل حملتَ لهُ في القلبِ إيمانا**
تلك اللُعيبةُ من عودٍ ومن وترٍ	**لولا بنانُك لم تجعلْ لها شانا**
تُملي عليها الذي يُوحى إليك به	**كأنَّ داود والمزمار ما كانا**

٤ - جميل عويس عازف الكمان والمؤلف الموسيقي المقتدر، ولد في حلب أو في بليدة قريبة منها تدعى «جسر الشغور». لم يهتم المؤرخون بتاريخ هجرته إلى مصر واستيطانه هناك والعمل في الفرق الموسيقية، ما عُرف عنه أنه عازف بارع على آلة الكمان، متمكن من التدوين الموسيقي على عادة كل الموسيقيين السوريين البارزين، ممن اتّبعوا الدراسة المنهجية على يدي الأوربيين الوافدين للعمل في حلب..

قاد فرقة المرحوم محمد عبد الوهاب مدة امتدت لأكثر من عشر سنوات، مدوناً له ألحانه منفذاً لها، مرتجلاً في مواويله التي غناها. ولقد أقنعه ـ كما يقال ـ بضمّ آلتي (الفيولونسيل والكونترباص) إلى فرقته، ومختلف الآلات الإيقاعية الأوربية في بعض الأغاني..

حينما عاد إلى حلب أواخر الثلاثينيات رئس فرقة السيدة الكبيرة «ماري جبران» ورافقها حيثما ارتحلت؛ إلى أن وافته المنية في حلب عام ١٩٥٥.

الشيخ علي الدرويش (المصري)

الشيخ علي يختلف كلياً عن أقرانه من المرتحلين؛ سواء في أسباب ارتحاله، أو في الأهداف التي من أجلها غادر موطنه حلب.. من أول الأسباب: الدعوات التي تلقاها من مختلف الجهات الفنيّة منها أو العلمية، والرسمية أو الشخصية، أما أهدافه من الرحلة فتختلف والمكان الذي ذهب إليه.

(١)

حينما سمع به الأمير خزعل أمير إقليم عربستان (المحمّرة)، أرسل إليه طالباً تشكيل فرقة غنائية تحل في دياره وقصره، أمير اشتهر بحبه للموسيقا، وبعشقه للغناء، بالإضافة إلى أنه كان أديباً شاعراً وذا ثقافة عالية. حين وصلت الشيخ علي الدعوة - اتصل بمن يثق بعلمه وبحفظه وبعذوبة صوته، فكانت الفرقة مكونة من (الشيخ علي الدرويش - الحاج عمر البطش - محمد طيفور...) وسواهم. وهناك طاب له المقام بضيافة الأمير، فلقد لقي منه كل إجلال وإكبار، وازداد إعجاباً به واحتراماً، ونشأت بينهما علاقة صداقة وطيدة، بعد أن لحن قصائد كان ينظمها الأمير، فيُحفظها الشيخ علي لفرقته التي تغنيها في مجلس الإمارة، مما يدخل إلى قلبه البهجة والسرور...

وخلال السنتين / ١٩١٢ - ١٩١٤ / زار خلالهما بغداد وطهران وبومباي في الهند، حيث اطلع على الموسيقا الفارسية والهندية، كما كانت تجري بينه وبين مختلف الفرق من الوافدة لقصر الأمير من الدول تلك مساجلات موسيقية، حتى وصل به الأمر إلى مشاركتهم عزف موسيقاهم، وتدوين بعضها، والباحث يدرك ما لهذا الاحتكاك من آثار في ثقافته العريضة، حيث أفاد منها، كما استفاد منه الموسيقيون والمغنون والباحثون. فسبب زيارته لهذه المنطقة من العالم - إذن -: دعوة الأمير؛ أما الهدف فكان الإطلاع والاكتساب من ثقافة المنطقة الموسيقية، ومما يجدر ذكره لأهميّته، أنه التقى خلال رحلته هذه بالموسيقار (بليخان)

صحبة فرقة موسيقية من مدينة (شيراز) بفارس، فأخذ عنهم الكثير من الألحان ودونها وعزفها مع الفرقة الإيرانية، وبالتالي فقد نقل ونشر موسيقا حلب وغناءها بين من تعرّف بهم، وتلك مهمة الباحثين المتميزين في كل الأزمان.

(٢)

عام ١٩١٤ تجاوز الشيخ علي سن الثلاثين.. أعواماً قضاها جرياً وراء العلم يتلقفه من ينابيعه الصافية ، إتباعا للحديث الشريف (الحكمة ضالة المؤمن أينما وجدها أخذها)، فهو بتكوينه الديني يحرص على التحلي بصفات العالم الباحث عن ضالته.. عند هذا السن تقدم إلى مسابقة لانتقاء مدرسين لمادة الموسيقا لدى وزارة المعارف العثمانية، طمعاً في الارتحال والوصول إلى العاصمة «استنبول»، حيث علماء الموسيقا الأجلاء الذين سمع عنهم وعزف مؤلفاتهم، إنه لحظٌ جيد أن يلتقي بهم ويتمم ما قد فاته في المدن التي زارها.

بعد نجاحه في مسابقة الانتقاء التي جرت في طرابلس الشام، صدر قرار سامٍ بتعيينه مدرساً في مدارس عدة تابعة لولاية قسطموني التي تقع شمال «تركيا» (دار المعلمين - دار الأيتام - «المدارس الثانوية» السلطانية)، وهنا يتضح جلياً سبب الارتحال، أما هدفه الذي يراه جديراً بمغادرة مسقط رأسه - فسيحققه لكن بعد أن يثبت قدراته مدرساً ومعلماً.

قام بمهمته التي استدعي من أجلها على أكمل وجه وأتمّه، فكان نعم المعلم، إذ وضع بين يدي تلامذته علمه الكبير وخبرته الواسعة، بحر خضم يغترفون منه ما طاب لهم دون خشية من نضوب.. مضى يشكل الفرق النحاسية، ويضع المؤلفات الموسيقية التي تناسبها، فهذه المقطوعة للنحاسيات وتلك لفرقة النفخ الخشبية، وذاك موشح «بالتركية» لفرقة الإنشاد، كما أنه لم ينس الزاوية المولوية التي نشأ فيها واستقى من موسيقاها، فراح يتردد إلى حلقاتها ويدبج لها الألحان المسماة (آيين شريف)، فكسب شهرة واكتسب محبة أهالي تلك المدينة، وشهدوا

له بالتفوّق على أقرانه من المعلمين والموسيقيين، جِداً ونشاطاً، خبرة وألمعية مقرونة بمسلك تربوي لا يضاهى.

بعد مدة كافية أثبت فيها تفوّقه معلماً ومدرياً، عاودته حمى الدراسة، وراوده ملاك الغوص في بحر المعرفة، والاستزادة من العلوم والأبحاث الموسيقية التي أولاها الموسيقيون الأتراك أهميّة بالغة، والاستفاضة من جديد ما توصلوا إليه فيها خاصة في «سلالم المقامات»، والنسب الصوتية بين درجاتها، والإيقاعات وآرائهم في تقسيمها.. فقرر الالتحاق بمعهد «دار الألحان» الذي يعد أكاديمية عليا للموسيقا في ذلك العهد، أراده السلاطنة العثمانيون ـ على عادتهم في استقطاب دهاقنة العلم في كافة مجالات المعرفة – أن يكون مركز إشعاع فنّي في عاصمتهم «استانبول»، ينطلق منها ليعمّ أطراف السلطنة.

انتسب الشيخ علي إلى هذا المعهد، وراح يحضر أبحاثه ويزيد معارفه على يد أقدر الأساتذة: علي صلاحي – رؤوف يكتا بيك – وإسماعيل بيك حقي.. عمالقة باحثون أفاد منهم الكثير، كما ولوّا بعد حين وإثر اطلاعهم على سعة علمه أصدقاءه، فأشركوه في مناقشاتهم وأبحاثهم حول كل معضلة يريدون الوصول إلى حلول لها.

خلال السنوات التسعة التي قضاها بين «قسطموني واستانبول» دارساً ومدرساً – قطع شوطاً كبيراً في تأليف كتابه (النظريات الحقيقة في القراءة الموسيقية)، وضع فيه عصارة سني حياته التي تنوف على الثلاثين، بحثاً وخبرة وعلماً، مستعيناً بمكتبات العاصمة العثمانية، ومستفيداً من مكتبات أساتذته التي تزخر بنفائس الكتب وأمهاتها في شتى العلوم وبخاصة ما يتعلّق بالموسيقا (مدوّنات – وأبحاث – نظريات – وفلسفة..).

أما ما ربحه الشيخ اجتماعياً من إقامته تلك المدة في قسطموني فهو زواجه من فتاة قسطمونية، لعلها ابنة صديق أو معجب أو جارة وأنجب منها ثلاثة أبناء، أكبرهم إبراهيم الذي تخرج في معهد الموسيقا العربية بالقاهرة، وأوسطهم

العلامة محمود نديم عازف العود الماهر، والملحن القدير، والمدرس المعطاء.. وأصغرهم مصطفى الذي ولد للشيخ في القاهرة أثناء عمله مدرساً في النادي الموسيقي الشرقي..

(٣)

ربما حنين الشيخ علي إلى ملاعب طفولته، وعبق حجارة حارته (المزوّق)، وشوقه إلى عشاق موسيقاه وفنه، أحاسيس جميلة تسكن في أعماق نفسه وروحه - هي التي دعته للاستقالة من عمله مدرساً في مدينة (قسطموني).. فبعد السنوات التسعة التي قضاها في ربوعها في كنف أصدقاء وأساتذة وتلاميذ عرفوا له قدره ومكانته؛ غادرها حاملاً ذكريات حميمة لا يفتأ يذكرها، فتدغدغ في شرايينه شوقاً للعودة إلى أحضانها الدافئة، لكن حبه الجارف لمسقط رأسه وموطنه الأثير يجره للعودة كلما طال غيابه، وبعد زمن اغترابه عنه..

في العام ١٩٢٣ قفل راجعاً إلى حلب ليرى حال الموسيقا كما تركها، اللهم لولا بعض الفوانيس المضيئة والشموع الوقّادة، التي يفرزها تعاقب الأيام والأجيال، ويفرضها تغير الأحوال - وبخاصة السياسية منها -، كما وأن الاطلاع على الجديد عند المبدعين في الدول المجاورة مصر ولبنان، يشجع على الاقتداء، ويحث على بعض التغيير..

لكن حلب وبما عُهِد منها من محافظتها على الأصيل، وتمسكها بالقوالب التراثية في التأليف الغنائي والآلي، لم يتركا لها مجالاً لقفزات نوعية كالتي حدثت في الشقيقة مصر، إذ تبوأت أغاني الشيخ السيد درويش الجماهيرية مكانة تستحقها، وأدواره منزلة رفيعة هي أهلٌ لها، جعلتها تسود لدى السميّعة على نطاق المشرق العربي..

لفت نظر الشيخ - بعد أن استقر به المقام - أن في حلب نادياً للفنون على اختلافها (نادي الصنائع النفيسة)، موئل فني قام بتأسيسه لفيف من الفنانين المعروفين بقدراتهم ومواهبهم الكبيرة: منيب نقشبندي الفنان التشكيلي في رئاسة

قسم الرسم والنحت، بشير عباسي في قسم الدراما والمسرح، شرف الدين الفاروقي في قسم الإخراج وكتابة النصوص الأدبية والمسرحية.. لم يطل انتظار هؤلاء بعد أن علموا بعودة الشيخ، وسارعوا بدعوته كي يحتل رئاسة قسم الموسيقا في النادي، فما كان منه إلا أن دعا أصدقاءه ومن يثق بإمكاناتهم الموسيقية، وشكل فرقة ضمت الأساتذة: نوري ملاح على العود - سامي صندوق على القانون - على الكمان الأساتذة أنطون حكيم وعزيز حجار - وعلى الإيقاع (الرق) محمد طيفور وعبده بن عبده، إضافة إلى مرددين ومطربين (أحمد الفقش) ومطربة عُرفت وقتها باسم (صالحة المصرية)، وللأمانة التاريخية فقد يكون من المشاركين في فرقة الشيخ علي بعض الأسماء التي لم يسعفنا الحظ بمعرفتها، لكن هؤلاء كانوا أعمدتها الرئيسة.

قامت الفرقة بحفلات كثيرة في حلب ومدن أخرى، ولاقت إعجاباً شديداً، وإقبالاً كبيراً، بفضل السمعة الممتازة التي يحظى بها لدى الجمهور عازفوها وقائدها العلامة الشيخ علي الدرويش. بعد مدة لم تطل وصل رئيسَها دعوةٌ لإقامة حفلات في استانبول، تلقاها والفرقة بغبطة كبيرة، فمن جهته سيزور عشاقه ومحبيه، وسيلتقي تلامذته ومريديه، ويعيد صلته بالبحث العلمي متردداً على المعهد الذي درس فيه، ملتقياً بأساتذته يطارحهم شجونه الموسيقية، وهمومه العلمية التي تقض مضجعه، مستلهماً مكانتهم الفنية الرفيعة وعلمهم الواسع.

سافرت الفرقة في صيف عام ١٩٢٤، وأقامت الحفلات التي من أجلها كان السفر، لكن أعضاءها لم يستطيعوا العودة إلى الوطن، لأن النجاح الذي لاقوه دعا الكثير من إدارات المسارح للتعاقد معهم على حفلات أخريات.. فطال مكثهم في العاصمة التركية، وتهيأ للشيخ زيارة معهده (دار الألحان) وإعادة صلته بالأساتذة الكبار (رؤوف يكتا بيك، وإسماعيل حقي بيك..)، كما تعرّف ببعض الملحنين والعازفين الأفذاذ، أمثال عازف الطنبور والملحن الأشهر (جميل بيك)، عزفا معاً وناقشا مسائل موسيقية هامة، ألهمته الكثير من الأفكار التأليفية التي توضّحت في ألحانه بعد تلك الرحلة، وكذلك عازف الناي التركي الشهير والملحن

الكبير (عزيز دده) من شيوخ العازفين في الزاوية المولوية، حيث استعاد لياقته بمشاركته معه في عزف ألحان الزاوية بعد طول انقطاع..

بعد هذه الرحلة التي لم تدم إلا أشهراً معدودات، عاد وفرقته إلى الوطن ، وراح يتحف الناس بمؤلفات آلية متميزة، وألحان غنائية جميلة تحمل الأثر الذي تركه سفره إلى مدينة يحبها ويجل علماءها، وتعكس الأحاسيس الرهيفة التي خلفها لقاؤه بمعارفه الذين عاش معهم سنوات عدة، وما لقي من حفاظ على الود القديم، وادّكار لأيام خلت حُفِرَتْ في ضمائرهم، عبروا عنها بفرحة عظمى حيثما التقى بهم، حتى إنهم كانوا يصعدون إلى المسرح لتحيته وتقبيله، وتذكيره بما خلا من أيام..

(٤)

تمت رحلته إلى مصر بناء على دعوة وُجِّهت من رئيس (نادي الموسيقا الشرقي) السيد (مصطفى بيك رضا) بالقاهرة. لكن المتتبّع لخطوات رحلته إلى مصر يجدها تضم مرحلتين لا تقل إحداهما في فحواها عن الأخرى في التقدير والاحترام؛ اللذين يحظى بهما الشيخ لدى النابهين من موسيقيي مصر المحروسة..

- مرحلة المراسلات : وهي تمهيد لمرحلة السفر، إذ إنها جرت بينه وبين سكرتير النادي، ومما يبدو لي أن الأستاذ مصفى بك رضا كان على إطلاع تام بكل ما دار فيها، والتي كانت نتيجتها أن أرسل للشيخ الرسالة التالية:

(حضرة الأستاذ المحترم الشيخ علي الدرويش أفندي..

التحية والاحترام .

بناء على ما دار بين حضرتكم وحضرة سكرتير النادي من المكاتبات بشأن حضوركم للقاهرة .. أفيدكم أنه وُجِدَ من المناسب أن تتفضلوا بتشريف النادي بحضوركم في اليوم الأول من شهر (ديسمبر) كانون الأول القادم، على أن تقيموا

بالقاهرة مدة ثلاثة أشهر تنتهي في آخر شهر (فبراير) شباط سنة ١٩٢٨، وستكون إقامتكم هذه المدة على جانب النادي، باعتبار ٣٠ (ثلاثين جنيهاً مصرياً شهرياً!! خلاف مصاريف السفر من حلب إلى القاهرة... إلخ). الجزء الثاني من الرسالة، أهميته تأتي كونه أحد الأسباب الذي وجهت من أجله الدعوة وفيما يلي نصه: (مع العلم بأنه سيعهد لحضرتكم في هذه المدة الإشراف على إعداد كتابكم للطبع).. وسبب آخر له الأهمية نفسها: (والاشتراك في حفلات النادي، وغير ذلك من الأعمال التي يكلفكم بها مجلس إدارة النادي...) وجهت الرسالة بتاريخ ١٤/٠٩/١٩٢٧.

قبل رسالة الدعوة، وفي شهر (مايو) أيار من العام نفسه، جرى التعاقد مع الشيخ علي على شراء كتابه (النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية) والذي يتألف - كما جاء في نص العقد - من سبعة أجزاء يبحث كل واحد منها في النظريات الموسيقية وقواعد الموسيقا العربية، موزعة على النحو الآتي: الأول في علامات النوتة الغربية وتطبيقها على السلم الموسيقي الشرقي - الثاني: في علم توافق الأصوات أي الهارموني - الثالث: نسبة المقامات التي فيه إلى النوتة الغربية - الرابع: في أوزان (إيقاعات) الموسيقا الشرقية - الخامس: في آلات الموسيقا الشرقية - السادس: يحتوي على مجموعة من الموشحات القديمة - السابع : تطبيقات عملية على ما جاء في الأجزاء الخمسة الأولى[1] ...

من المراسلات سالفة الذكر نستشف أن شهرة الشيخ قد طبقت الآفاق، وأن المهتمين بالموسيقا العربية في كافة أنحاء الوطن العربي والعالم الشرقي، عرفوا له مكانته عالماً وباحثاً موسيقياً لا يبارى.

---

(١) راجع كتاب الشيخ علي الدرويش، إعداد نجله المرحوم (مصطفى الدرويش المصري)، النص الأدبي بقلم الأستاذ الفنان (نذير دقاق).

نادي الموسيقى الشرقي
بمصر
المشمول بالرعاية العالية الملكية

شارع الملكة نازلى

بشأن حضور حضرتكم للقاهرة والاقامة
في ضيافة النادي مدة ثلاثة شهور

تحريراً في ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢٧

رقم القيد ٢٨
عدد المرفقات ....

حضرة الاستاذ المحترم الشيخ على الدرويش افندى

التحية والاحترام . بناء على ما دار بين حضرتكم وحضرة سكرتير النادى من المكاتبات بشأن حضوركم للقاهرة افيدكم انه وجد من المناسب أن تتفضلوا بتشريف النادى بحضوركم فى اليوم الاول من شهر ديسمبر القادم على أن تقيموا بالقاهرة مدة ثلاثة شهور تنتهى فى آخر شهر فبراير سنة ١٩٢٨

وستكون مصاريف اقامتكم هذه المدة على جانب النادى باعتبار ٣٠ (ثلاثين جنيها مصريا) شهريا خلاف مصاريف السفر من حلب للقاهرة فهذه يدفعها النادى لحضرتكم عند تشريفكم وكذلك فى حالة العودة يقوم النادي بمصاريف السفر مع العلم بأنه سيعهد لحضرتكم فى هذه المدة بالاشراف على اعداد كتابكم للطبع والاشتراك فى حفلات النادى وغير ذلك من الاعمال الفنية التى يكلفكم بها مجلس ادارة النادى

وفى انتظار اجابتكم بالقبول لنجرى اللازم نحو تسهيل حضوركم تفضلوا بقبول وافر الاحترام ، رئيس النادى

[توقيع]

(صورة لنص الرسالة بين إدارة النادي وبين الشيخ علي)

ثانياً: من الوصف الذي مـر بنـا سابقاً لكتابه (النظريات الحقيقية..)، نلاحظ أمراً هاماً وهو التشابه الكبير في الموضوعات التي تناولها الشيخ علي، وما جاء في كتاب (الموسيقا العربية) للباحث البولندي الأصل «البارون دير لانجيه» والذي يتألف من ستة أجزاء، الخامس منها في المقامات، والسادس في الإيقاعات، مع شواهد لكل منها بموشح أو بمؤلف آلي أو بتقاسيم (ارتجالات) معظمها - في غالب الظن - من تأليف الشيخ ارتجالاً..

الأمر الهام الأخير الذي نستقرئه من نص الرسالة، هو -: إن القراءة والكتابة الموسيقية في مصر - على ما يبدو - اقتصرت على دارسي الموسيقا في أوروبا، وبالتالي فهم لا يعلمون شيئاً عن الموسيقا العربية أو الشرقية، أما العازفون والملحنون والمطربون، فاعتمادهم كان على موهبتهم التي لا نشك أنها كبيرة، بالنظر لما خلفوه من ألحان وتسجيلات رائعة..

في نص العقد أيضاً تم التعاقد معه على بيع كتابه الثاني (كتاب التدريس الابتدائي الموسيقي)، وهو على ما يظهر جلياً من العنوان ـ كتاب لتعليم المبتدئين الذين يدرسون في المرحلة الأولى من المعاهد الموسيقية.

كان هذا هو البند الأول من العقد، ولنعرف حجم الكتاب الأول، ومبلغ أهميته في تلك الفترة - وربما في زماننا أيضاً - لا بد من قراءة البند الثاني والذي جاء فيه: (الثمن المتفق عليه للكتابين هو مبلغ (١٥٠) جنيهاً مصرياً، يُقر الطرف الثاني (الشيخ علي) أنه استلم منه مائة جنيه مصري في تاريخه، والباقي يدفع له عندما يسلم للطرف الأول التطبيقات العملية للبحثين السابع عشر والتاسع عشر من الجزء الثاني من الكتاب الأول، ومجموعة الموشحات القديمة والأدوار والقصائد، وهي التي تكوّن القسم السادس من الكتاب الأول «النظريات الحقيقية»، مع كتابة بعض الموشحات من أوزان مختلفة، وبعض الأدوار من مقامات مختلفة، وبعض القصائد من مقامات مختلفة بالنوتة، مع شرح كيفية إنشاد القصائد وإلقائها، وقد تعهد الطرف الثاني بإرسالها للنادي في ميعاد ثلاثة أشهر على الأكثر من تاريخه..

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هذا الكتاب الضخم الذي يحتوي على سبعة أجزاء؟ وما ذاك الجهد الكبير الذي بذل في تصنيفه ثم تدوينه؟ فإذا كان الجزء الثاني وحده - وهو الخاص بعلوم الهارموني - يضم تسعة عشر بحثاً، وكل منها يحتاج إلى تطبيقات عملية مطلوب كتابتها، ويتوقف عليها إتمام العقد ودفع المتبقي من مستحقات الشيخ!! ثم ما مدى شمولية هذا المصنف، الذي يتطلب القسم السادس منه كتابة مجموعة من الموشحات من أوزان مختلفة؟ وإننا لكي ندرك العدد الكبير من الموشحات الذي يتطلبه البحث المعني بالأوزان، لابد من تقدير عددها!! هل يصل إلى المائة، وهو الحد الأدنى لما احتوى عقل الشيخ من أوزان، أم هي أكثر؟؟ وغالب الظن أن كتاباً كهذا يكتبه علامة العصر، لا بد أن يكون كاملاً من حيث القيمة الفنية، وغزارة المعرفة وشموليتها.. وينسحب ما طرحناه على مجموعة الأدوار التي ستكون شواهد على المقامات المختلفة التي ذكرت في نص العقد، ثم مجموعة القصائد من مقامات مختلفة، أليست تلك أسباباً كافيةً لتساؤلاتنا ودهشتنا عن ما وسعه هذا المؤلف العظيم من غزارة مادة وعلم جليل..

وأمر آخر يثبته لنا نص العقد أيضاً : أن الشيخ علي كُلِّف من قبل إدارة المعهد بتعليم مادة (فن الإنشاد والإلقاء)، مما يقودنا إلى التأكد من معلومة يخفيها الأخوة المصريون، وهي أن كوكب الشرق المرحومة أم كلثوم أخذت عنه هذا الفن!! ومما لا شك فيه أن غيرها من عمالقة الطرب في عصرها حضر دروس الشيخ وأفادوا منها أمثال (الملحن الكبير رياض السنباطي - والأستاذ عزيز صادق). ومما يضاف في هذا المجال - أيضاً -، ما رواه أستاذنا المرحوم نديم النجل الأوسط للشيخ علي، أن المطرب والملحن الكبير محمد عبد الوهاب كان يحضر دروس الشيخ في النادي، وأنه أخذ عنه الكثير مما استفاد منه بعد ذلك، خاصة تصوير المقام على غير درجته الأصلية (Modulation)، وأن أمير الشعراء أحمد شوقي أوصى عبد الوهاب بأن يخفي تلمذته على (الشامي) يقصد الشيخ علي، وحدث أن سمع الشيخ تلك التوصية فثارت ثائرته، وانهال عليهما توبيخاً وتعنيفاً!!

وتلك الحادثة إن صحت تنطبق على كثير من المشتغلين بالموسيقا، إذ إنهم يتبكرون لأساتذتهم ومعلميهم، مدعين أن ما وصلوا إليه كان بجهدهم الشخصي، ولا فضل لأحد فيما يملكونه من علم وقدرات فنية.. بينما المنصف منهم يفخر بمن لقّنه أولى دروسه، ويذكره كلما وجب ذلك بفخر واعتزاز.

ذاك ما استخلصناه من الدعوة الموجهة من إدارة النادي، ونص العقد المبرم بينه وبين رئيسه (مصطفى بيك رضا)..

وما دمنا بصدد ذكر ما للشيخ علي من أيادٍ بيضاء وفضل كبير على أئمة اللحن في الوطن العربي، سنورد نص المقابلة التي أجراها أحد محرري (مجلة الناقد) يوم الاثنين الواقع في ٢٨ كانون الثاني (يناير) من العام ١٩٢٨، أي بعد حلوله في القاهرة بمدة قصيرة، قُدِمَ الشيخ لقراء المجلة على النحو الآتي (وفد إلى مصر في العام الماضي موسيقار كبير من أهالي حلب، مشهود له بالقدرة والإحاطة بكل دقائق فن الموسيقا، وله كتاب في هذا الفن ذو قيمة كبيرة، ولمكانة الأستاذ وشهرته البعيدة في فنه - سألناه حديثاً باسم الناقد فاستجاب.. سأله المحرر:

- لقد اعتاد الكثير من موسيقيي مصر ومطربيها زيارة الأقطار السورية، فهل تعرفت بأحد منهم ؟

- أجاب الشيخ علي: عرفت الكثيرين منهم، من بينهم الشيخ سلامة حجازي وكل أفراد عائلته «يبدو لي أنه قصد بالعائلة الفنانين الذين يمثلون في مسرحه» وكان معه الشيخ السيد درويش الذي عرفته في حلب، ومما أذكره أن هذا الموسيقار «الشيخ السيد» أنه كان مغرماً بحفظ الكثير من التواشيح، وخاصة التي من (نغمات) ومقامات غريبة غير مألوفة!!، ومن هذه الموشحات ما حفظه مني شخصياً، وقد كان من أصدقائي طوال المدة التي مكثها في سوريا، وتبلغ العامين، وله عندنا في سوريا مكانة كبيرة، ومركز محترم، لأنه رجل بحاث عشق الموسيقا وهام بها، وكان لا يملّ من البحث في أصولها ودقائقها، وإني أحبه وأحترمه!!

هذا جواب العلماء الواثقين بأنفسهم والواصلين، فهو يزكي موهبة الشيخ السيد واهتمامه بالبحث عن غريب الموشحات، ويصفه بالموسيقار، وأن جمهور الموسيقا في حلب يضعونه في مكانته الفنية التي يستحقها، كما أنه يحبه ويحترمه.. والشيخ السيد على ما جاء في حديث الشيخ علي الدرويش مكث في حلب عامين متتاليين، يأخذ عن موسيقييها وباحثيها ما ورثوه من موشحات، وما نقلوه عن سابقيهم من علوم موسيقية «مقامات وإيقاعات»، وسوى ذلك مما يهم الضالع والمتفقه، ولعل لأحد النقاد المتخصصين بأعمال السيد درويش رأي في ألحانه قبل زيارته لحلب، وبعد قضائه تلك المدة في كنف علمائها، فهو يرى أن ألحانه ازدادت نضجاً بعد عودته من سوريا، وأنه أضاف بعض المقامات التي لم تكن متداولة لدى غيره من الملحنين: مقام (سازكار)، ومقام زنجران (زنكلاه)، ومقام (شوق أفزا)، والشاهد دور «الحبيب للهجر مايل»[1] من المقام الأول ودور ياللي قوامك يعجبني - وفي شرع مين وكلاهما من المقام الثاني، ويعد كل منهما سابقة في الأدوار المصاغة على هذين المقامين.. لكن الشيخ السيد لم ينس فضل حلب وموسيقييها، ولم يتنكر لحبهم واحترامهم، إذ إنه وافق على أن يعلن في الجريدة أن من دوّن ألحان إحدى مسرحياته: الموسيقي الحلبي (كميل شمبير) كما مر آنفاً.

أما ما يلفت النظر ويثير الاستغراب - فهو ما أورده بعض المؤرخين عن أستاذ للشيخ السيد درويش قرأ عليه العلوم الموسيقية في حلب، رغم أنه عراقي من الموصل، ولم يذكر أحد من الموثوقين اسمه في قائمة قاطني المدينة بل قد يكون من زائريها!! ثم يؤكدون على ذلك كأن الأمر مسلم به، دون تمحيص ومن غير تدقيق، (الشيخ عثمان الموصلي) اسم قد يكون له موقعه لدى الموسيقيين والمنشدين والمقرئين، فهو موسيقي وقارئ بل أستاذ في القراءات جليل، لكن أن يقال إنه كان مقيماً في حلب، وتلقى العلم على يديه

---

(١) غناه الشيخ السيد لأول مرة على مسرح (الكونكرديا) في أول حفلة أقامها عند قدومه للقاهرة عام ١٩١٧ .

أمة من الموسيقيين والمنشدين ومنهم الشيخ السيد - فهذا مستنكر أيما استنكار؛ لأنه قول يحتاج إلى دليل!! وإنني لم أجد في مرجع ذي ثقة أن عمر البطش أو الشيخ علي الدرويش أو الشيخ صالح الجذبة وسواهم من الأئمة قد درس على يديه؛ رغم ما قيل عن زيارته الديار الشامية عام ١٩٠٦، وصحبته لبعض الوجهاء في حلب ودمشق، كما لم أقرأ أو أسمع أن أحداً منهم تلقى عنه موشحاً، رغم أنهم متقاربون سنا، وعاشوا تحت سقف جيل واحد (أواخر القرن التاسع عشر حتى أواسط العشرين)، وأضيف: إن زيارة الشيخ السيد الأولى لحلب رفقة الشيخ سلامة حجازي كانت بين عامي ١٩١٠ - ١٩١٢، أي بعد زيارة الشيخ عثمان للديار الشامية بأربع سنوات، وزيارته الثانية مع فرقة جورج أبيض تمت بعد ذلك ولم يكن الشيخ عثمان فيها، لأن زيارته الوحيدة لم تدم سوى أشهر، فأي رواية ملفقة هذه؟؟

لعل بعض المؤرخين ينتابه حياء شديد من قول الحقيقة العلمية، إن هي مست أحدى القيم الموسيقية الكبيرة في بلده، فما العيب إن قيل: إن الشيخ السيد أخذ عن علماء الموسيقا في حلب ما يجهله، أو ما يزداد به علماً وهو العبقري الفذ، ملحناً ومطرباً ومجدداً ؟؟

في مصر وفي غمرة العمل التعليمي، جهد الشيخ أن يشغل نفسه بهمّ البحث والتنقيب عن الإرث المصري، فراح يفتش عن الألحان التي خلفها ملحنو ومطربو القرن التاسع عشر «عبدو الحمولي - محمد عثمان.. وغيرهم»، أدواراً وموشحات وطقاطيق، يدوّنها من أفواه من يحفظها، لم يكن له من هدف - على عادته - سوى الحفاظ على التراث العربي من الضياع أو التحريف.. فاجتمع لديه كم كبير منها وضعه تحت تصرف الدارسين في مكتبة النادي الموسيقي الشرقي، محتفظاً بنسخة خاصة به، وذلك ديدنه الذي عرف به منذ أوائل عهده بالموسيقا.. ولم يكن اهتمامه منصباً على تلك الألحان إلا لمعرفته أن ما سمعه من موشحات قديمة، هي

في الأصل وافدة من حلب على أيدي فضلاء قدموا إلى مصر في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وعلى رأسهم «شاكر الحلبي» الذي مر ذكره، وهي دون أدنى شك في ذاكرة الشيخ وقد يكون دونها في حلب، بعد أن سمعها من منشديها ومطربيها ورؤساء الأذكار في زواياها.

والشيخ علي لم ينس بالطبع صلته الحميمة بالزاوية المولوية، وهي مصدر علمه وفنه، والنبع الأول الذي استقى منه، وانضمامه إلى زمرة مريديها نمّى موهبته العظيمة، وعلى أيدي مشايخها وفنانيها وعازفيها ترقت وصُقِلت - في قاهرة مصر كان يقتنص الفرص ليزور زاويتها ويتعرف بمريديها، ويعزف في رحابها كي يستعيد روحانية يفقدها المتصوّف أحياناً في خضم العمل..

هناك أيضاً شارك في الحفلات التي يقيمها النادي، حيث عزف الناي إلى جانب المجيدين من الموسيقيين أمثال علي بك رضا أو عبد الحميد القضابي على القانون، والعازف الحلبي ـ المصري سامي الشوا على الكمان وسواهم، هؤلاء الأساتذة وغيرهم رافقوه في تسجيل بعضٍ من مؤلفاته لصالح النادي الموسيقي الشرقي وشركة (جرامافون) للاسطوانات.. ويجدر أن ندرج المؤلفات التي سجلتها له الشركة في الفترة التي قضاها في مصر :

رقم	اسم المؤلّف	تاريخ التسجيل	ملاحظة
١	سماعي من مقام سيكاه	١٩٣١/٤/١٥	لصالح الشركة
٢	سماعي من مقام دلكش حوران	١٩٣١/٤/١٥	= =
٣	سماعي من مقام زنكلاه	١٩٢٩-١٩٣١	= =
٤	سماعي من مقام حسيني عشيران	١٩٢٩-١٩٣١	= =
٥	سماعي من مقام بسته نكار	١٩٢٩-١٩٣١	= =
٦	سماعي من مقام شد عربان	١٩٢٩-١٩٣١	لصالح النادي
٧	بشرف من مقام حجاز كار	١٩٢٩-١٩٣١	= =

الجدير ذكره: أن الشيخ علي خلال الإجازات الصيفية، كان يعود إلى حلب، ليس للراحة - فحسب - بل للعمل أيضاً.. يؤكد ذلك تسجيله لأعمال من تأليفه في حلب لشركة (كولمبيا) للاسطوانات، وكانت هذه الشركة - مثل غيرها كجرامافون وبيضافون - تعمد إلى تسجيل أعمال المطربين والمطربات والمؤلفين الموسيقيين ومشاهير العازفين في حلب، ثم تطبعها على الاسطوانات في بيروت أو القاهرة أو القدس، ومن ثَمَّ تنشرها، وتعرضها في الأسواق العربية.

وفيما يلي عناوين المؤلفات الآلية التي سجلها الشيخ علي في حلب لصالح تلك الشركة:

رقم	اسم المؤلف	تاريخ التسجيل	تاريخ التعبئة في
١	سماعي من مقام راست كبير	خريف ١٩٢٩	تشرين ١ (١٩٢٩)
٢	سماعي من مقام نهاوند	= =	= = =
٣	سماعي من مقام بسته نكار	= =	= = =
٤	سماعي من مقام عجم عشيران	= =	= = =
٤	لونغة من مقام فرح فزا	= =	= = =

لعله من نافلة القول تأكيدنا أن مؤلفات الشيخ تلك، والتي سجلت في التواريخ التي ذكرناها، ألفها ما بين الأعوام (١٩١٤ - ١٩٢٩)، أي حين عين مدرِّساً في ولاية (قسطموني) لتسع سنوات، ومدة مكثه في حلب وهي بالضبط أربع سنوات (١٩٢٤ - ١٩٢٧)!!

(٥)

البارون رودلف دير لا نجيه

Le Baron Rodolphe d'Erlanger

ولد رودولف ديرلانجيه الرسّام والباحث الموسيقي في السابع من شهر حزيران عام /١٨٧٢/ في بولونيا لأسرة بولونية عريقة عُرِفَتْ بالعلم والغنى؛ تنقل البارون بين كثير من الدول الأوربية، خاصة انكلترا التي منحته الجنسية البريطانية عام /١٨٩٤/، وفرنسا التي يعد أحد مواطنيها، وبعض الدول العربية حاملاً هوايته الموسيقية، وحبه للموسيقا الشرقية والعربية منها بشكل خاص. دفعته موهبته لدراسة آلة القانون لسهولة عزف الأصوات (الدرجات) الشرقية ذات ثلاثة أرباع البعد عليها، سواء بتسوية الأوتار، أو بما يسمى (بالعُرَب) بعد التطوير الذي أدخل على هذه الآلة، تلك الدرجات التي تزخر بها سلالم موسيقانا، وغالب موسيقات الشرق..

في سنواته العشرين الأخيرة تملّك قطعة أرض جميلة في ضاحية «سيدي بو سعيد» المطلة على العاصمة تونس، والتي تمتاز بهوائها العليل، وبمنظر ساحر مشرف على البحر الأبيض المتوسط. وسط ذلك الجمال الفاتن بنى البارون قصراً على الطراز الأندلسي مستعيناً بخيرة البنائين والنقاشين الذين استقدمهم من المغرب.. استمر العمل في بنائه عشر سنوات ١٩١٢ - ١٩٢٢، فكان فتنة الناظر وقرة عين القاطن، وأطلق عليه اسم (النجمة الزُهرة) (***L'Étoile de Vénus***)..

تحت صحو سماء ضاحية «بو سعيد» ولياليها المقمرة، كانت تتم اللقاءات الفنية والمناقشات العلمية، بينه وبين الموسيقيين التونسيين وعلى

رأسهم (أحمد الوافي)، وتصدح الألحان العربية التي يعشقها البارون، كما كان يستضيف في قصره علماء آوربيين مهتمين بالموسيقا الشرقية، أمثال المؤلف الموسيقي (بيلاّ بارتوك) (Béla Bartók) و(بول هاندمث) (PaulHindemith) وبعض علمائها الأتراك أمثال (رؤوف يكتا بيك) وغيرهم.

كان «دير لا نجيه» صديقاً مقرباً من فؤاد الأول[1] ملك مصر، يحترمه ويقدّر فيه حبه للموسيقا العربية وسعيه لتطوّرها، لذا فقد كان إقناعه سهلاً بوجوب عقد مؤتمر لها، يضم الباحثين الموسيقيين للتداول في المعضلات التي تعيق تطور الموسيقا العربية، كتثبيت درجات السلالم، وتوحيد طرق تدوين الألحان، وضرورة الاتفاق على عدد وحدات الإيقاعات وتوزع ضغوطها، تسجيل ما أمكن من التراث العربي المتمثل بالموشحات والأدوار ونوبات المألوف الأندلسية في الشمال الإفريقي والقدود وسوى ذلك مما ينضوي تحت اسم التراث العربي... وبالفعل فلقد استجاب الملك فؤاد، وتمت الموافقة الملكية المبدئية على انعقاد هذا المؤتمر في القاهرة ما بين /٢٨/ آذار «مارس» وحتى الثالث من نيسان «إبريل» من العام /١٩٣٢/، وفيما يلي نص الأمر الذي أصدره الملك:

(بعد الاطلاع على ما قرره مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ من الموافقة على عقد مؤتمر للموسيقا العربية في شهر مارس سنة ١٩٣٢ بمدينة القاهرة.

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا أمرنا بما هو آت:

١ — تشكل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢ كما يأتي:

---

(١) فؤاد بن الخديوي إسماعيل /١٨٦٨- ١٩٣٦/ حكم مصر ما بين عامي /١٠١٧- ١٩٣٦/، عني بشؤون الثقافة قبل توليه الحكم، فرئس اللجنة التي قامت بتأسيس وتنظيم الجامعة المصرية الأهلية (١٩٠٦ م).

وزير المعارف العمومية رئيساً ـ عبد الفتاح باشا صبري نائباً للرئيس ـ الدكتور محمود أحمد الحفني أفندي سكرتيرا عاما - أحمد نجيب الهلالي بك ومصطفى بك رضا ومحمد زكي علي بك و يعقوب عبد الوهاب بك، البارون دي ارلانجيه والمسيو كانتوني [1] أعضاء.

٢- على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا.[2]

قبل أن نخوض في المؤتمر ومجرياته، وما النتائج التي خرج بها ـ لا بد أن نتحدث عن العلاقة التي ربطت الشيخ علي بالبارون «دير لا نجيه»، وماذا نتج عنها..

جرى التعارف بين الشيخ أثناء وجوده بالقاهرة مدرساً في النادي الموسيقي الشرقي، وبين البارون الذي كان يتردد على مصر بحكم قربه من القصر الملكي[3]، والصداقات التي تربطه بالعاملين في حقل الموسيقا.. لكنني أؤكد أن كليهما عرف عن الآخر ما شجع «دير لا نجيه» على السعي للقاء الشيخ علي، والاطلاع على آرائه والإفادة من مؤلفاته فيما بعد.

في /٢٨/ تشرين الأول (أكتوبر) من العام /١٩٣١/، حصل البارون على إذن ملكي بسفر الشيخ إلى تونس، دون تحديد للمدة

---

(١) المسيو كانتوني مدير الأوبرا الملكية في حكم الملك فؤاد الأول غالب الظن أنه فرنسي الجنسية!

(٢) نص الأمر الملكي ورد في الصفحة ٢٠ من جريدة الصباح العدد الصادر يوم الجمعة في ٢٩ كانون الثاني - يناير ١٩٣٢

(٣) ورد الخبر التالي في نفس الجريدة (الصباح) وسيصل إلى مصر في شهر فبراير المقبل البارون ديرلانجيه المقيم في تونس لحضور المؤتمر، وكان قد قدم إلى هنا في العام الماضي وتشرف بمقابلة جلالة الملك، وقدم إلى جلالته كتاب الفارابي باللغة الفرنسية وهذا البارون يهتم اهتماما كبيرا بالموسيقى الشرقية.

الزمنية، والإذن هذا ضروري ليكون في حل من العقد بينه وبين النادي[1]. ومن غرائب المصادفات أن تكون وفاة البارون بعد عام واحد من لقائهما، إذ كانت في اليوم /٢٩/ من تشرين الأول (أكتوبر) من العام /١٩٣٢/ !!

في عام واحد - خلا الشهر ونيّف الذي قضاه الشيخ في المؤتمر بالقاهرة - استطاع الشيخ علي بصبر ودأب كبيرين الاطلاع على المكتبة العامرة بالمخطوطات التي يحتويها قصر البارون، وأن ينسخ بخط يده كتباً ضخمة مثل (الموسيقا الكبير) النسخة العربية الأصلية لأبي نصر الفارابي، وكتاب (الرسالة الشرفية) و(الشفاء) لابن سينا، وكتاب (الأدوار) للأرموي صفي الدين بن عبد المؤمن، كل هذا إلى جانب الأبحاث والمناقشات التي تجري بينهما «الشيخ والبارون» - قبل وبعد انعقاد المؤتمر - حول الموسيقا العربية من كافة جوانبها: مقامات وإيقاعات وقوالب تأليفية، وتراث يحفظ منه الشيخ الشيء الكثير ، وكذا قيامه «بتدوين المقطوعات الموسيقية لإعداد الجزء الخامس من كتاب البارون (الموسيقا العربية)»[2]..

أحب أن أذكّر - هنا - أنني قد أشرت إلى التشابه الكبير بين كتاب الشيخ (النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية) الذي اشترته إدارة النادي الموسيقي الشرقي، وبين كتاب البارون المعنون بـ (تاريخ الموسيقا العربية)، والذي احتوى ستة أجزاء، الخامس منها في المقامات، والسادس في الإيقاعات، وكلا الجزأين موثق: الأول بتقاسيم مدونة تستعرض حركة

---

(١) الخبر الذي ورد في الجريدة نفسها مفاده التالي (وقد أوفد جلالة الملك الموسيقار الشيخ علي درويش من أهالي حلب إلى تونس حيث قابله. ودرس معه بعض المقطوعات الموسيقية لعرضها في المؤتمر عند انعقاده. وقد عاد الشيخ درويش إلى مصر في الأسبوع الماضي.) وهذا مخالف لما جاء في كتاب آخر من إعداد ابن الشيخ علي الأصغر «مصطفى» والذي استقينا منه المعلومة!!

(١) الصفحة ١٣٢ من كتاب الموسيقا العربية للدكتور صالح المهدي التونسي، تلميذ الشيخ علي الدرويش، ولد عام ١٩٢٥.

المقام وتبين الدرجات المسيطرة نغمياً كي تظهر ما يسمى «شخصية المقام»؛ والثاني بموشحات أو بمؤلفات آلية بنيت على الإيقاع الذي يُعرض.. الدرجات المسيطرة نغمياً كي تظهر ما يسمى «شخصية المقام»؛ ألست ترى معي أن الشك مشروع في كون البارون قد تأثر بمنهج كتاب الشيخ علي كحد أدنى، أو أنه ادعى أحد أجزائه أو أكثر لنفسه لقاء مبلغ ما قل أو كثر[1]؟؟ الشيء الذي لا نشك في صحته هو أن الجزء الخامس المتخصص بالمقامات احتوى على تقاسيم دونها الشيخ بعد عزفها أو دونها فحسب، تعاوناً مجانياً لأجل العلم، أو لقاء مكافأة مجزية[2]!! لكننا - مع عدم وجود الأدلة الدامغة - لا نستطيع نفي أو إثبات هذه الشكوك، خاصة وإن كتاباً ضخماً عنوانه (النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية) غائب (أو مختفٍ)[3].

---

(١) لم تطبع أجزاء الكتاب دفعة واحدة فالأول عام ١٩٣٠ - الثاني ١٩٣٥ - الثالث ١٩٣٨ ـ الرابع ١٩٣٩ - الخامس ١٩٤٩ ـ السادس ١٩٥٩ .

(٢) لكن الباحث الفرنسي (كريستيان بوخه) يؤكد ما شككنا فيه إذ يقول في مقابلة تلفزيونية أذيعت حديثاً بمناسبة طبع كتاب البارون (ديرلانجيه) للمرة الثانية -: (قام الشيخ علي والموسيقي التونسي (علي السريتي) **بتكملة كتاب البارون**، ووضعا الجزأين الخامس والسادس منه، إذ إن الجزء الخامس لم يطبع إلا بعد مرور ١٧ عاماً على وفاته، والسادس بعد ٢٧ عاماً على تلك الوفاة)..

(٣) يشاركنا في هذا الرأي بطريقة أخرى الدكتور صالح المهدي في الصفحة ١٢٢ من كتابه الموسيقا العربية، والباحث الموسيقي الدكتور سعد الله آغا القلعة وزير السياحة في سوريا، خلال نقاش حول الموضوع نفسه دار بيننا منذ فترة وجيزة.



البارون دير لا نجيه

مشاركة الشيخ علي الدرويش في أعمال مؤتمر الموسيقا العربية الأول ١٩٣٢

صدر عن رئيس وزراء مصر النحاس باشا[1] قرار سمّى فيه أعضاء المؤتمر، وأعضاء لجانه الفنية على النحو التالي:

«أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنية المقيمين في مصر:

١- أعضاء مؤتمر الموسيقا العربية:

(أ) لجنة تنظيم المؤتمر:

حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية رئيس المؤتمر.

حضرة صاحب السعادة عبد الفتاح صبري باشا وكيل وزارة المعارف نائب رئيس المؤتمر.

جناب البارون رودلف دى ارلنجر - نائب فني رئيس المؤتمر

أحمد نجيب الهلالي بك - مصطفى رضا بك - محمد زكي علي بك - يعقوب عبد الوهاب بك - مسيو كانتونى - دكتور محمود أحمد الحفني سكرتير عام المؤتمر.

---

(١) مصطفى محمد النحاس من مواليد ١٥ يونيو عام ١٨٧٩ بسمنود بمحافظة الغربية، خليفة سعد زغلول في رئاسة حزب الوفد القديم، قام بتشكيل حكومة مصر خمس مرات أولها عام ١٩٢٨ وآخرها عام ١٩٥٠.

(ب) أحمد أمين الديك أفندي- أحمد شوقي أفندي - إميل عريان أفندي - راغب مفتاح أفندي - صفر على أفندي علي الجارم أفندي - مسيو كوستاكى - محمد كامل حجاج أفندي- محمد فتحى أفندي - محمود ذكى أفندي، محمود على فضلى أفندي - منصور عوض أفندي - نجيب نحاس أفندي.

٢- أعضاء في اللجان:

إبراهيم خليل أنيس أفندي - **جميل عويس أفندي** - جورج سمان أفندي - الشيخ حسن المملوك - داود حسنى أفندي - الشيخ درويش الحريري - **سامي الشوا أفندي - الشيخ على الدرويش** - كامل الخلعى أفندي - محمود حلمي خورشيد أفندي - محمد عبد الوهاب أفندي[١].»

هذه المعلومات وغيرها الكثير أوردتها جريدة (**الصباح**) المصرية، وهي على ما يبدو جريدة خصصت بعض صفحاتها لمتابعة أخبار المؤتمر، وكان له في كل أعدادها - تلك الفترة - نصيب كبير، فمحررها لم يترك أمراً هاماً إلا وأفرد له حيّزاً، أخبار مناقشات مقابلات مع رؤساء وأعضاء الوفود وسوى ذلك.. استهل متابعته بالأوامر الملكية فالقرارات الوزارية، إلى أبحاث ونقاشات دارت بين المؤتمرين..

لكن المهم هنا: هو أن الشيخ علي الدرويش الحلبي كان بين أعضاء لجان المؤتمر[٢]، مكلفاً من أعلى الجهات صاحبة الشأن (الملك

---

(١) هو الدكتور موسيقار الأجيال الملحن والمطرب مالىء الدنيا وشاغل الناس مدة سبعين عاماً، ١٩١٠ - ١٩٩١

(١) يجب ألاّ يغيب عن القارئ أن الشيخ لم يكن السوري الوحيد بين أعضاء اللجان الفنية، بل كان هناك أيضاً سامي الشوا (حلبي)، وجميل عويس (من جسر الشغور) درس الموسيقا في حلب.

الذي أوفده إلى تونس ورئيس الوزراء الذي نصبه عضواً في لجانه)، ولقد ورد في كتاب وزع في نهاية أعمال المؤتمر: أن الشيخ شارك في لجنتي المقامات والإيقاعات كما سنرى ذلك لاحقاً، وكانت مشاركته - بحثاً وآراء وإغناءاً - حريّةً بالتقدير جديرةً بالإتباع، وهذا ما حصل فعلاً، فقد أخذ المؤتمر بكل ما قدّمه، ونشر جميع ما قام برصده من مقامات وإيقاعات مستخدمة في حلب وغيرها من المدن في المنطقة، فضمنت الموسيقا العربية - والشرقية - بهذا الجهد العظيم لإيقاعاتها ومقاماتها البقاء، بعد تدوينها في التقارير المحفوظة حتى الآن في مكتبات المعاهد الموسيقية على امتداد الشرق.

هنا يكمن الرد المُفْحِم على ما ادّعاه بعض الحاسدين السوريين وغيرهم، وإن منهم من عدّه انتقاصاً لقدر الشيخ ومكانته العلمية: أن لا يكون في عداد أعضاء الوفد السوري!! والسؤال هنا: بعد تكليفه من قبل الملك فؤاد الأول بالسفر إلى تونس، ومتابعة بعض الأعمال التحضيرية للمؤتمر مع البارون دير لا تجيه - هل الشيخ علي بحاجة ليكون ضمن أعضاء أحد الوفود، أو هل يضيره إن لم ترسله الحكومة السورية موفداً وممثلاً لبلده بعد أن حاز - وهو السوري الحلبي - شرف المشاركة والدفاع عن تراث مدينته، وقواعد موسيقاها؟؟ ناهيك أن الوفد السوري - الذي يطول الحديث عن ملابسات إيفاده - قيل إنه شُكِل من غير ذوي الاختصاص، ثم عُدِّل من قبل سلطة الانتداب الفرنسي!! ونحن ينتابنا شعور بالزهوّ للاهتمام الذي حظي به مؤتمر موسيقي من الحكومة السورية، والإحساس بالأسى لذاك التخبط الذي وقع فيه المسئولون في وزارة المعارف، كأننا عدمنا - في حينه - ذوو الخبرة فيها، وفقدت من يعرف من بين المشتغلين بالموسيقا علماءها والباحثين منهم،

وهم ملء السمع والبصر!! قد يكون لهؤلاء المسئولين في الوزارة العذر في أنهم لم يوفّقوا في اختيار الموفدين، وأبعدتهم عن اتخاذ القرار الصائب أسباب خارجة عن إرادتهم لا نريد الخوض فيها، ولا التنقيب عنها وعن مسببها!!

ولعل البعض يود معرفة أسماء الوفد الأول الذي رشّحته

وزارة المعارف السورية، ثم أُرسِل ممثلاً لبلده في المؤتمر!! **تشكيلة الوفد السوري الأولى:**

شفيق شبيب - أحمد الأوبري - ايليا دباي - نصوح كيلاني (عُرِف هاوياً للموسيقا) - عثمان قطرية - فوزى قلطقجى - صالح المحبّك (مطرباً). سبعة العلماء هؤلاء الذين أوفدوا: ثلاثة منهم على مستوى من العلم والخبرة في مجال الموسيقا ما يؤهلهم لتمثيل بلدهم أحسن تمثيل، هم شفيق شبيب الملحن المعروف، أحمد الأوبري[١] ملحن وباحث كبير تشهد له مؤلفاته بفضله وقدره، أما الثالث صالح المحبّك مطرب وملحن كبير وحافظ لكمٍّ هائل من التراث السوري (موشحات - نواشيح - قدود..[٢])، أما الآخرون فلا أعرفهم، وأعتقد أن كثيراً غيري يجهلهم أيضاً!!

---

(١) من مؤلفاته مسرحية غنائية بعنوان (ذي قار) نظمها شعراً الشاعر الكبير عمر أبو ريشة، وحقق الفاصل الغنائي التراثي الحلبي (أسق العطاشى) مع تدوين له، من ألحانه قصيدنا (أريج الزهر ليلى)، تخرج على يديه أساتذة منهم (عزيز غنّام - صالح المحبك وغيرهما).

(٢) مقرئ جيد ومنشد ومطرب وملحن تميز بصوت جميل، درّس الموشحات بالمعهد الموسيقي بدمشق (١٩١١- ١٩٥٤).

الوفد الثاني - الذي أضيفت أسماء أعضائه للأول ولحقت به - ليس فيه من علَم بارز سوى المرحوم توفيق فتح الله الصبّاغ العازف الماهر على آلة الكمان، يُضاف إلى تمكّنه في الموسيقا العملية أعماله البحثية في السُلَّم الموسيقي الشرقي، وحساب تواتر درجاته فيزيائياً، وتدوينه المؤلفات الموسيقية المتداولة (مجموعة المقطوعات الموسيقية)، وكتبه (الأنغام الشرقية) و(تعليم الفنون) و(الدليل الموسيقي العام) كلها تشهد له بعلو المكانة - وهي مازالت متداولة، والكثيرون يفيدون منها حتى يومنا هذا. أما الأسماء الأخرى فلا أظن أحداً يعرفها وهم السادة: سليم حنفي - دكتور محمد سالم[1] - إبراهيم سامي - حمدي بابل!! ألا يحق لنا أن ندّعيَ أن وجود الشيخ علي ضمن تشكيلة اللجان الفنية أعلى من شأن سوريا في نظر المؤتمرين؟ ثم ألا يملأنا ثقة بأنفسنا وجود موسيقيين عمالقة وصلوا إلى مستوى العالمية، ومن يُعتَدُّ بآرائهم ويؤخذ بها في مؤتمر ضم وفوداً من أهم دول الشرق؟؟

انتهى المؤتمر الأول للموسيقا العربية وخرج بمقررات وتوصيات، ونشر كتاب ضخم عن أعماله، وما احتوت جلساته من نقاشات وحوارات وسجالات، وسُجِّلت النتائج بالتفاصيل. إثر ذلك انقسم موسيقيو العالم العربي وعلماؤه: بين مؤيد ومعارض وآخر مستسلم قائلاً: ليس في الإمكان أحسن مما كان، أو: قاموا بواجبهم فأصابوا في بعض ما قرروه وأخطأوا في بعض، ومهما كانت ردود الفعل من الموالين والمتشنجين، فسيبقى المؤتمر

(١) رئيس النادي الموسيقي السابق بدمشق.

نصراً للموسيقا العربية.. هذا ومن المفيد أن نورد هنا بعض الصفحات من كتاب مقررات المؤتمر، التي تشير إلى مشاركة الشيخ علي في لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف، وتظهر علو المكانة التي وضع فيها بين أعضائها، وذلك للأبحاث المهمة جداً التي تقدم بها، أو شاركه في وضعها البارون دير لانجيه، خاصة المقامات، والإيقاعات المستخدمة في حلب التي وردت في الكتاب المنوه إليه، مع نموذج لحني لتلك الإيقاعات:

١- الصفحة الأولى رقم /١٣٣/ وتتضمن التاريخ الذي عقدت فيه لجنة المقامات والإيقاع والتأليف جلستها الأولى (يوم الثلاثاء ١٥/ مارس آذار ١٩٣٢)، حيث انتخب أعضاؤها العالم التركي (رؤوف يكتا بك) رئيساً، والموسيقي المصري (صفر علي) سكرتيراً، ثم أُدْرِجت التقارير والكشوف المقبولة من قبل أعضائها، والتي يلاحظ فيها: ورود اسم الشيخ علي في ثلاثة منها منفرداً أو مشاركاً البارون دير لانجيه، أما الرابع فهو لعالم وعازف حلبي هو (شامي الشوا)!!

٢ - الصفحة الثانية ذات الرقم /١٣٤/: وتتضمن محضر الجلسة الثالثة التي انعقدت يوم الأربعاء بتاريخ ١٦/ مارس آذار، واستمرت منعقدة لثلاث ساعات ونصف، وكان من بين أعضائها ثلاثة من السوريين المقيمين في مصر «الشيخ علي - جميل عويس - سامي الشوا» إضافة إلى الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي لم يحضر سوى هذه الجلسة، وفيها حصر المجتمعون /٣١/ مقاماً من المقامات المستخدمة في مصر وأقروا بها، على أن يتموا ما تبقى منها في جلسة قادمة، حيث أتموا حصرها في الجلسة الخامسة، فوصل عدد المقامات إلى /٥٢/.

٣ – في الصفحة /١٣٨/ ورد الآتي: صباح يوم الجمعة الواقع في ١٨/ مارس آذار، انعقدت الجلسة الخامسة، وفيها قرئت رسالة اعتذار البارون عن حضور المؤتمر لأسباب صحية، مما يؤكد لمن يقول بحضوره عدم صحة مصادره التي نقل عنها هذه المعلومة!!

٤ – في الصفحتين /١٤٠ – ١٤١ / محضر الجلسة السادسة، وفيها رتب المجتمعون المقامات المستخدمة في مصر التي حصروها في الجلستين (الثالثة والخامسة)، حسب درجات الارتكاز.. ثم استعرضوا المقامات الشرقية التي أرسلها البارون دير لانجيه، والتي شاركه في إعدادها الشيخ علي، وكانت مرتبة على حسب درجة الارتكاز، ابتداء من درجة (يكاه).

ملاحظة هامة: في الصحيفة رقم ١٤١ من المحضر اعترض الشيخ درويش الحريري على مقام أوج آرا، ووصفه بأن الأذن لا تقبله، فانبرى له الشيخ علي وغنى جملاً لحنية أو موشحاً، مما أقنع درويش الحريري بضرورة إدراجه بين المقامات، وفي ذلك دلالة على أن الشيخ علي لم يكن موسيقياً نظرياً بل عملياً يثبت ما يقوله بأدلة مادية قاطعة، وكذا أنه كان مقنعاً في جداله، وأن لجنة المقامات كانت تأخذ آراءه بجدية وتقبل لأن ما يدلي به مستند إلى علم أولاً وبراهين غير قابلة للمناقشة.

٢ — لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

التقرير العام

ابتدأت اللجنة بعقد أول جلسة لها فى يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا وقد انتخب بإجماع الآراء الأستاذ رءوف يكتا بك الأستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول رئيسا والأستاذ صفر على أفندى الوكيل الفنى بمعهد الموسيقى الشرقى سكرتيرا لهذه اللجنة .

وقد عقدت اللجنة تسع عشرة جلسة ، منها جلستان انتقلت فيهما إلى لجنة السلم للاشتراك فى أعمالها.

ثم نظرت اللجنة فى بعض التقارير المقدمة إليها من بعض أعضاء المؤتمر ومن بعض الموسيقيين خارج المعهد ، وبعد أن درست هذه التقارير قررت إحالة اثنين منها على لجنتى السلم والتعليم وأهملت منها ما لم يكن مؤيدا بالمستندات الكافية .

أما الكشوف وباقى التقارير فقررت اللجنة قبولها وهى الآتى بيانها :

١ — كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاما مقدم من جناب البارون دى ارلنجر وقد شاركه الشيخ على درويش فى ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس .

٢ — كشف بالإيقاعات الشرقية وعددها ١١١ إيقاعا مقدم من جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش .

٣ — تقرير مقدم من جناب البارون دى ارلنجر عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ومعه ثلاثة تقارير عن النوبة الأندلسية :

(أ) النوبة الشائعة عند الجزائريين .

(ب) « « التونسيين .

(ج) « « المراكشيين .

٤ — كشف بثلاثين إيقاعا مستعملة فى سوريا وعلى الأخص فى حلب مقدم من الأستاذ على درويش .

٥ — كشف بالمقامات المستعملة فى بلاد العراق وجزيرة العرب مقدم من الأستاذ سامى الشوا أفندى .

محضر الجلسة الثالثة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتاليف فى يوم الأربعاء ١٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برياسة الأستاذ رءوف بك يكتا وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور حضرات :

الأستاذ مصطفى بك رضا ، والأستاذ داود أفندى حسنى ، والأستاذ الشيخ درويش الحريرى ، والأستاذ الشيخ حسن المملوك ، والأستاذ الشيخ على درويش ، والأستاذ جميل عويس أفندى ، والأستاذ كامل الخلعى أفندى ، والأستاذ سامى الشوا أفندى ، والأستاذ محمد أفندى عبد الوهاب .

وتباحثت فى حَصْر المقامات المستعملة فى مصر واستقر رأيها بعد المناقشة على حصر المقامات الآتية :

يكاه — فرحفزا — شت عربان — حسينى عشيران — عجم عشيران — شوق افزا — طرز جديد — عراق — راحة الأرواح — دلكش حوران — فرحناك — بسته نكار — أويج — راست — سوزناك (بلا زيركوله) — ماهور — حجاز كار — ساز كار — شورك — نهاوند — كرديلى حجاز كار — نوأثر — نكريز — بسندية — طرز نوين — رهاوى — نهاوند كبير — زنكلاه — كردان مصرى — دلنشين — نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند) .

ثم أرجأت اللجنة حصر سائر المقامات للجلسات التالية ، ورفعت الجلسة حين كانت الساعة السابعة والنصف م

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر على	رءوف يكتا

محضر الجلسة الخامسة

اجتمعت لجنة المقامات والايقاع والتأليف فى صباح يوم الجمعة ١٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة :

الشيخ حسن المملوك وكامل الخلعى وداود حسنى وسامى الشوا والشيخ على الدرويش والشيخ درويش الحريرى ، وجميل عويس

ثم تلا حضرة مصطفى بك رضا الكتاب الوارد من جناب البارون دى ارلنجر ويتلخص فى أن جنابه يأسف جدا لأن صحته لا تسمح له بحضور المؤتمر، و يود أن ينيب عنه مصطفى بك رضا فى هذه اللجنة، وأنه سبق لجنابه أن درس وحلل مع الشيخ على درويش كل المقامات والضروب المقدّمة للجنة ، ويرغب جنابه فى أن يخبر بكل الملاحظات التى تبديها اللجنة عن كل إيقاع ومقام ، وأن يسمح لسكرتيره منوب أفندى السنوسى بحضور جلسات اللجنة بدون أن يكون له أى رأى . فقرر حضرة الرئيس أن ينظر فى الجلسات القادمة فيما قدمه جنابه إلى اللجنة وأن يعطى عندئذ حضرة سكرتير البارون صورا من محاضر الجلسات الخاصة ببحثها ليرسل بها إلى جنابه .

ثم عرض سكرتير اللجنة البيان الخاص بالتقارير المقدّمة من بعض الفنيين وبعض أعضاء المؤتمر وهى :

١ — كتاب من وزارة الخارجية رقم ٥٦ بتاريخ ١٠ من مارس سنة ١٩٣٢ ومعه تقرير من حضرة الدكتور محمد سالم رئيس النادى الموسيقى السابق بدمشق عن الموسيقى العربية وقد رأت اللجنة تحويله على لجنة السلم لأنه خاص بها .

٢ — تقرير من محمد فرج أفندى معلم الموسيقى بمجلس بنى مزار المحلى .

٣ — تقرير مقدّم من محمود غانم أفندى مدرس الموسيقى بمدرسة البنات الصناعية بالمنصورة .

٤ — تقرير مقدّم من أحمد أفندى خليل مدير نادى الموسيقى الشرقية بامبابه .

٥ — خطاب من حضرة شريف طوسون العلايلى أفندى ومعه كراسة بها بعض قطع موسيقية عربية على النوتة الفرنجية من مقامى الماهور والعراق .

٦ — خطاب من حضرة محمود حلمى أفندى رئيس لجنة التأليف والنشر الموسيقية بميدان باب الحديد خاص بالاقتراح المقدّم منه

محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك، وعضوية صفرعلى أفندى سكرتير اللجنة، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندى، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى شوا أفندى ، مسعود جميل بك ، داود حسنى أفندى . ونظرت اللجنة فى السؤال الثانى وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعها على حسب الترتيب الآتى :

المقامات التى تستقر على درجة اليكاه	المقامات التى تستقر على درجة حسينى عشيران	المقامات التى تستقر على درجة العجم عشيران
١ — يكاه	١ — الحسينى عشيران	١ — عجم عشيران
٢ — فرحفزا		٢ — شوق افزا
٣ — شت عربان		٣ — طرز جديد

المقامات التى تستقر على درجة العراق	المقامات التى تستقر على درجة الراست		المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه	
(١) عراق	(١) راست	(١٠) نكريز	(١) البياتى	(٩) عجم
(٢) راحة الأرواح	(٢) سوزناك (بلازيكوله)	(١١) بستنيده	(٢) الصبا	(١٠) طاهر
(٣) دلكش حوران	(٣) ماهور	(١٢) طرزنوين	(٣) العشاق المصرى	(١١) عرضبار
(٤) فرحناك	(٤) حجازكار	(١٣) رهاوى	(٤) قرجغار	(١٢) شاهناز
(٥) بستهنكار	(٥) سازكار	(١٤) نهاوند كبير	(٥) حجاز	(١٣) بوسه‌لك
(٦) اوج	(٦) شورك	(١٥) زنكلاه	(٦) أصفهان	(١٤) صبا بوسه‌لك
	(٧) نهاوند	(١٦) كردان مصرى	(٧) حسينى	(١٥) كردى
	(٨) كردلى حجازكار	(١٧) نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند)	(٨) محير	(١٦) حسينى كلعزار
	(٩) نوأثر	(١٨) دلنشين		

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه	المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه
١ — سيكاه	١ — جهاركاه
٢ — هزام	
٣ — مستعار	
٤ — مايه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءا من المقامات المرسلة من جناب البارون دى ارلنجر التى شاركه فى إعدادها الأستاذ على درويش وهى الآتى بيانها :

أولا — المقامات التى تستقر على درجة اليكاه

المقام	الملاحظات
اليكاه	ليس عليها ملاحظات
شت عربان	
فرحفزا	
سلطانى يكاه	

ثانيا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى

المقام	الملاحظات
حسينى عشيران	ليس عليها ملاحظات
بياتى «	
بوسه لك «	
نهفت	
سوزدل	
شوق طرب	

ثالثا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران العجم

المقام	الملاحظات
عجم عشيران	ليس عليها ملاحظات
شوق افزا	
شوق آور	

رابعا — المقامات التى تستقر على درجة العراق

المقام	الملاحظات
عراق	ليس عليها ملاحظات
راحت الأرواح	
فرحناك	
بسته اصفهان	
دلكش حوران	
أوج	
بسته نكار	
أوج آرا	

لاحظ الشيخ درويش الحريرى فساد تركيب هذا المقام معتقدا أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملاءمته الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وعلى من هـذا المقام الأستاذان على درويش وكامل الخلعى فوافق على هذا التركيب باقى الأعضاء .

المقام	الملاحظات
رونق نما	وهنا لاحظ الأستاذ درويش الحريرى دون غيره فساد هذا التركيب

خامسا — المقامات التى تستقر على درجة الراست

المقام	الملاحظات
راست...	ليس عليه ملاحظات
سوزدلارا	ليس عليها ملاحظات
سوزناك	
رهاوى	
ماهور	
زاوبل	
حجاز	
نيرز راست	
بستديده	
دلنشين	
سازكار	

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندى عريان سكرتير لجنة السلم ليقرأ علينا محاضر جلساتهم التى اشتركنا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة فى الساعة الأولى والنصف بعد الظهر ٠٠

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكن	صفر على

الايقاعات (١) المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب وتحليلها الى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية (٢)

مقدمة من الاستاذ علي درويش

Communications sur les Rythmes (1) employés en Syrie et specialement à Alep, et leur décomposition en mesures simples et composés, avec des exemples de mélodies composées sur ces rythmes, (2)

par : Mr. Aly Darwiche.

---

(1) Lire les notes de gauche à droite.

(2) ‡ = demi-dièze - ♭ = demi-bémol.

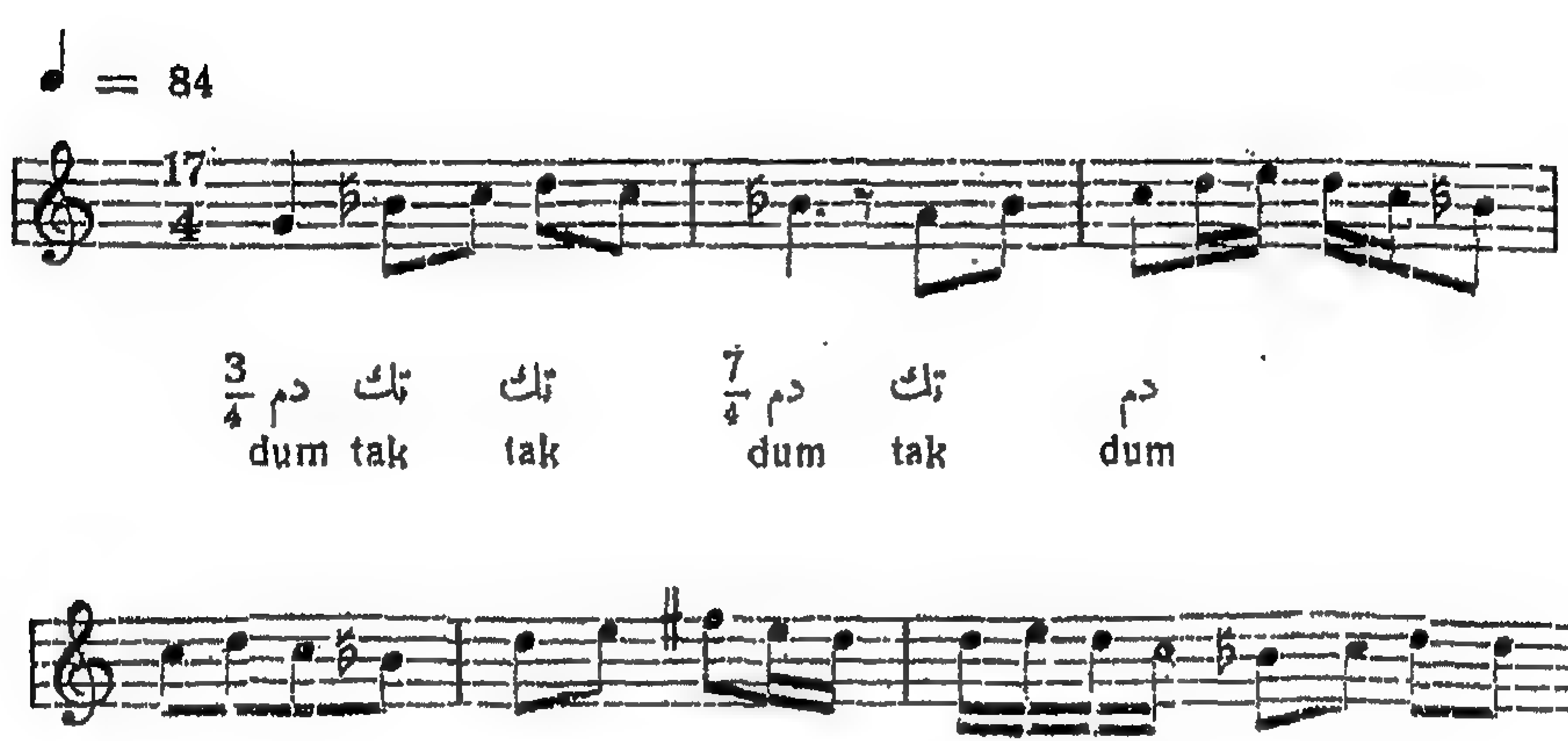
(١) قراءة الايقاعات تكون من اليسار الى اليمين

(٢) ‡ = نصف دييز ، ♭ = نصف بيمول .
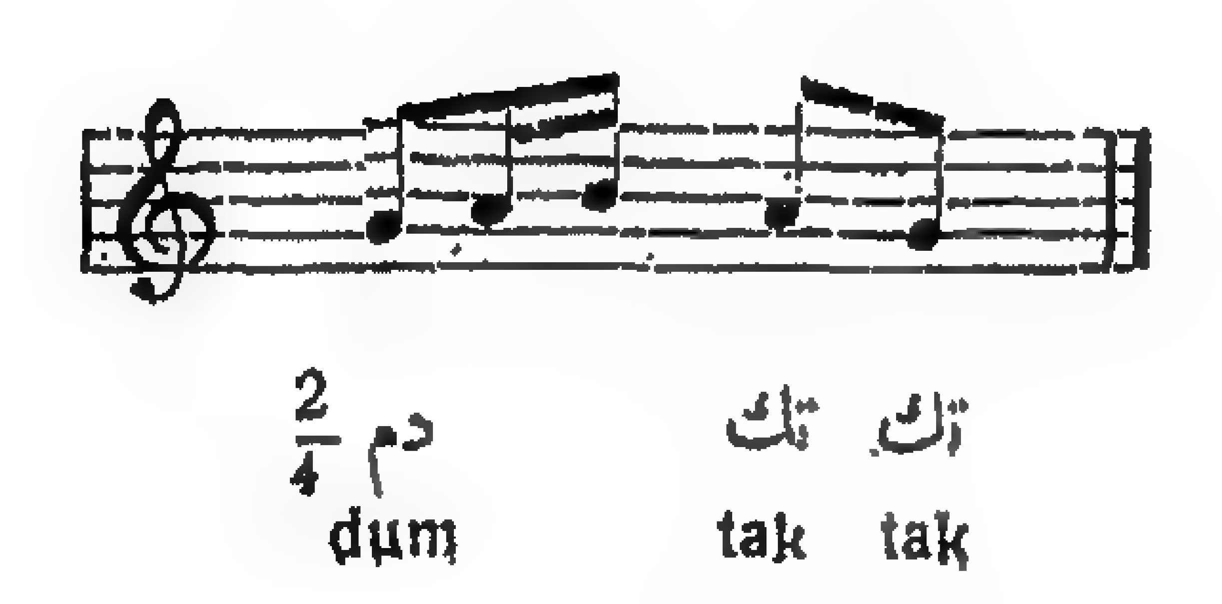
الصفحة /١٧٢/ من الجزء المخصص للإيقاعات في كتاب مقررات المؤتمر، موضح فيها إيقاع (نقش السبعة عشر) وطريقة استخدامه في حلب..

بشرو مقام ماهور
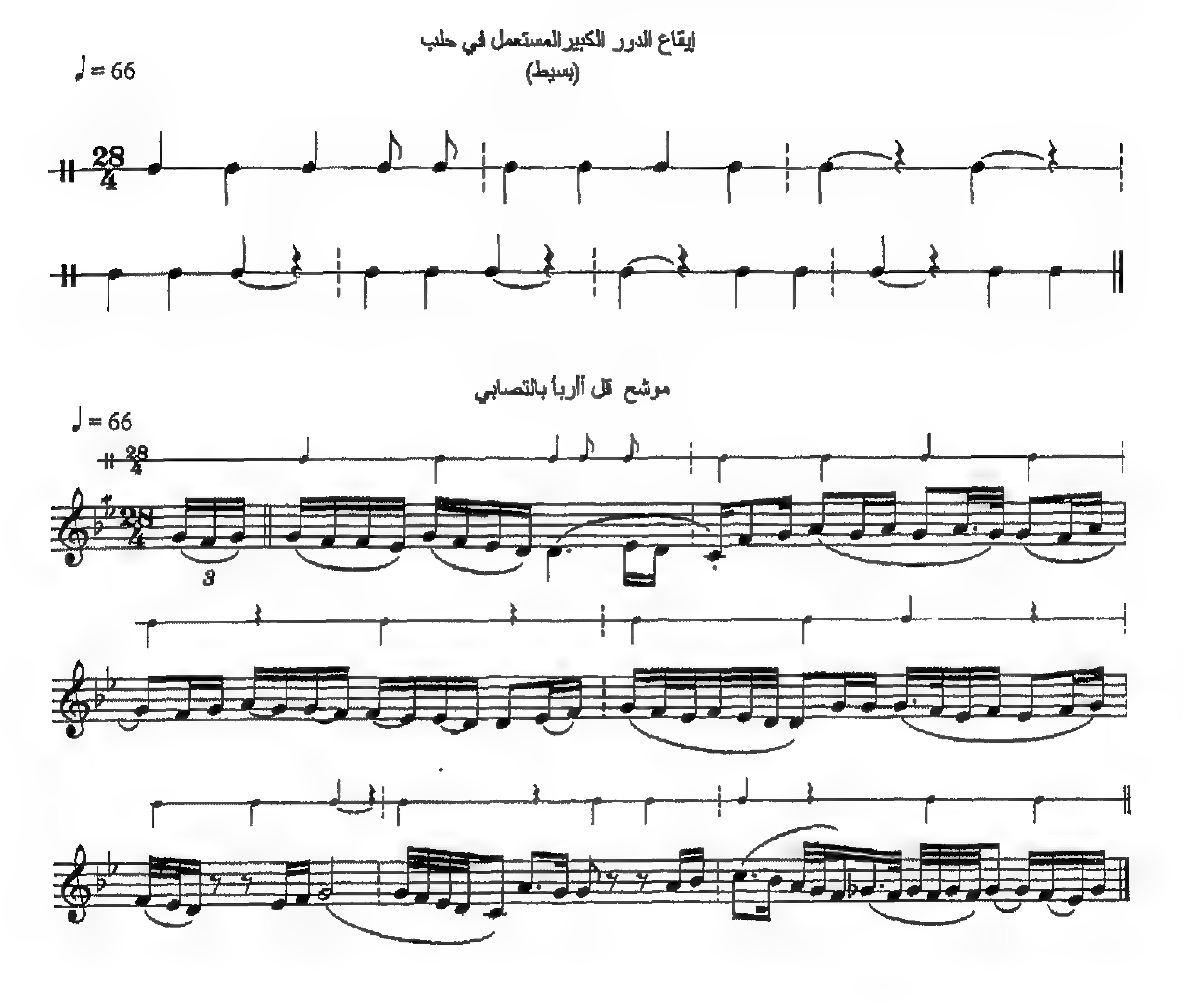
Bechraw Maqam Mahor
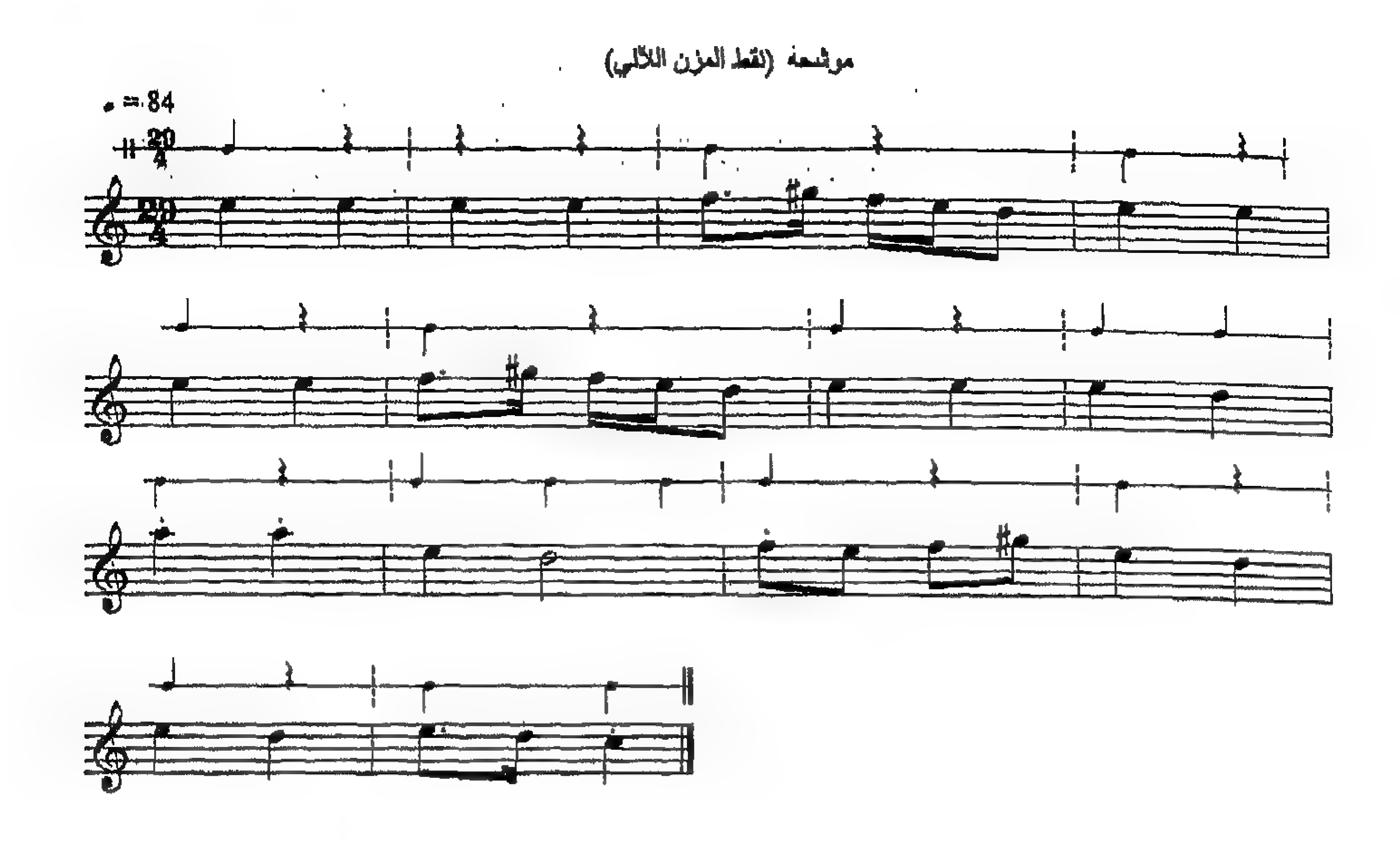






الصفحة /١٧٣/ دُوِّن فيها الأنموذج المرفق بإيقاع (نقش السبعة عشر)، هو بشرف من مقام ماهور، وقد وزع عليه الشيخ علي وحدات الإيقاع، والملاحظ أنه دوّن بالطريقة القديمة التي تعتبر بداية سلم مقام ماهور (Sol صول) بدلاً من (Do دو).

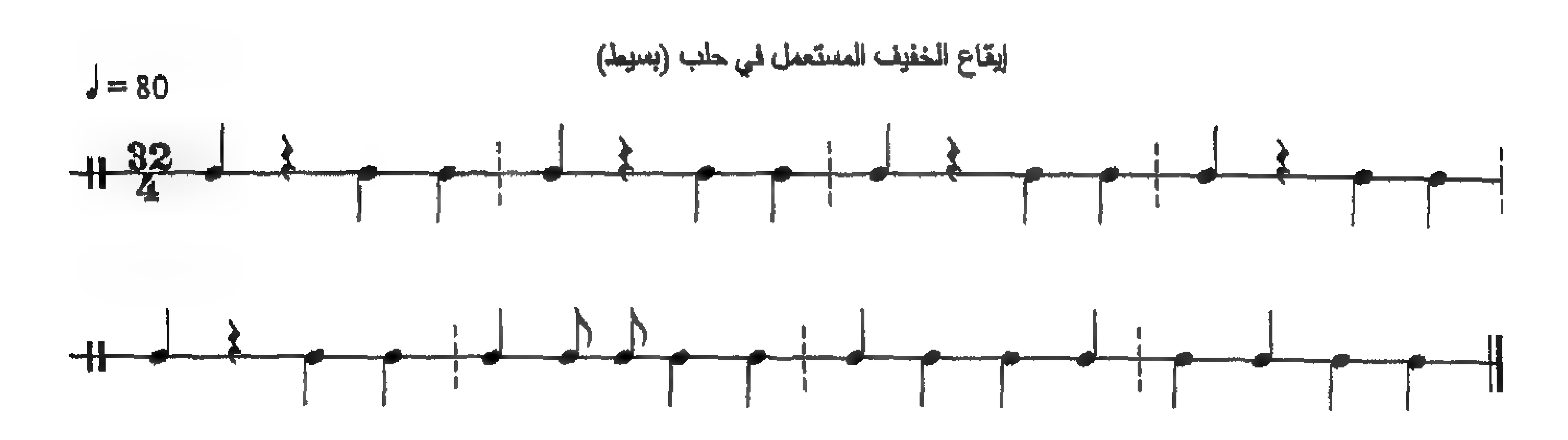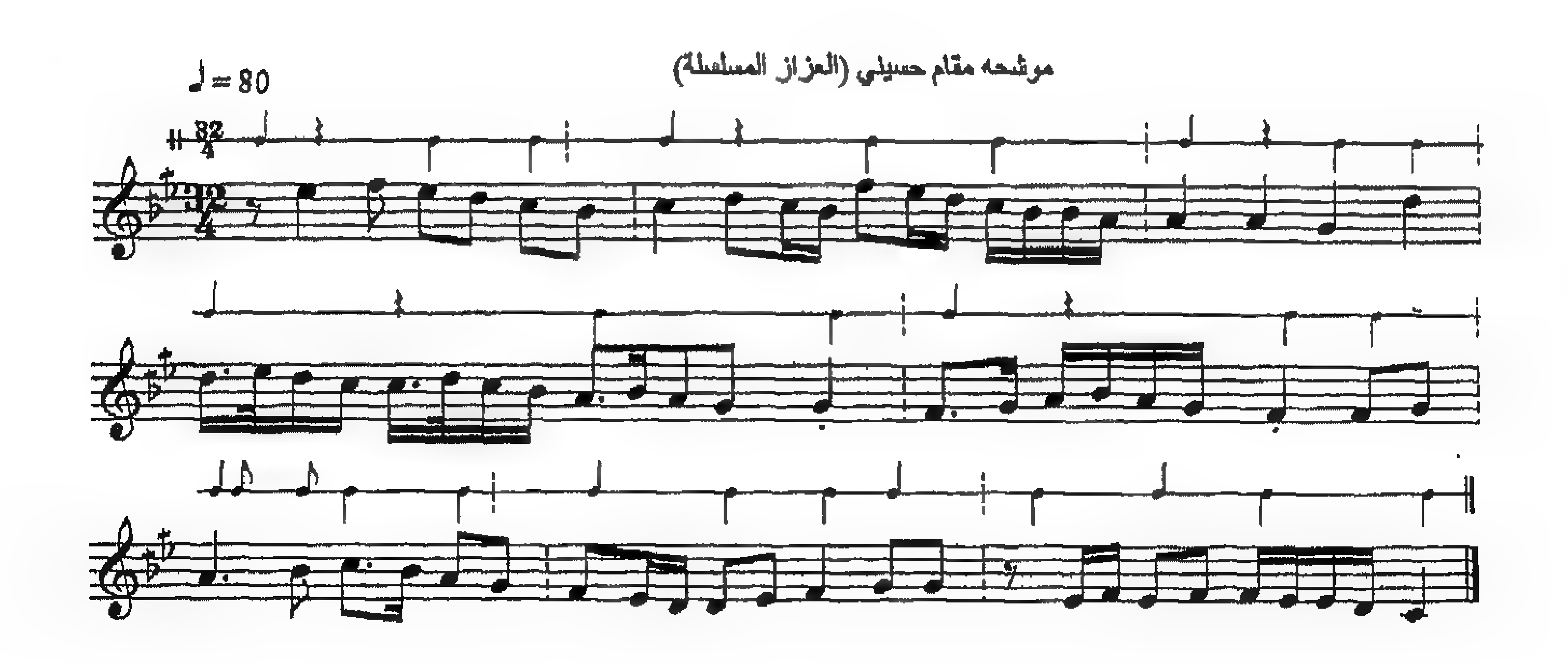


إيقاع الترك زرب (أعرج) مستعمل في حلب

♩ = 84

29/4


موشحة (لقط المزن اللآلي)
= 84
20
4


إيقاع الخفيف المستعمل في حلب (بسيط)
= 80
32
4


موشحه مقام حسيني (العزاز المسلسلة)
= 80
32
4

(٦)

حين استقر المقام بالشيخ علي وطاب في ضاحية (سيدي بوسعيد) بالقرب من تونس العاصمة، بصفته ضيفاً عزيزاً في قصر البارون دير لا نجيه، محفوفاً بما يليق به من إجلال وإكرام من صاحبه - بدأ يكتشف أجواء الموسيقا التونسية، ويتعرف إلى الموسيقيين التونسيين، فأحبهم لما رأى فيهم من حرص على موسيقاهم الأصيلة، وأحبوه واحترموه لما لمسوا فيه من نبل ودماثة خلق وحب للعلم والمتعلمين، فراحوا يتقاطرون على محل إقامته ينهلون من علمه وثقافته وعزفه الرائع، وعرفوا أنهم أمام عالم جليل يجب أن يستفاد من تجاربه وخبرته. فما كان من المسئولين في وزارة المعارف إلا أن تعاقدوا معه على التدريس في (المعهد الرشيدي للموسيقا التراثية). لم يقتصر التقدير على العاملين في الحقل الموسيقي، بل تعداه إلى الجهات السياسية العليا، إذ إن ملك تونس قلده وسام الافتخار من الدرجة الثالثة، بناء على اقتراح من وزير الأمور الخارجية، ولم يكن مر على استقراره فيها سوى شهر واحد، وفي ذلك دليل على أن سمعة الشيخ علي وإمكاناته الفريدة سبقته، كما أن المسئولين المتنوّرين أدركوا مقدار ما ستجنيه الموسيقا التونسية جراء قدومه إلى المملكة من خير كثير، بالعمل مع البارون ديرلانجيه والموسيقيين المحليين.



المملكة التونسية

الحمد لله وحده عدد [illegible]

... عبد الله سبحانه المتوكل عليه المفوض جميع الامور اليه
... باشا باي صاحب المملكة التونسية
... الشيخ علي الدرويش المصري شيخ الذكر بزاوية المولوي بحلب
اما بعد فانه بمقتضى [illegible] مسرورا [illegible] رعية لما لكم من المعاني
البسناكم هذا النيشان المطرز باسمنا وهو من الصنف الثالث من نيشان الافتخار
لي رسمنا فالبسه بالهناء والعافية وكتب بسراية [illegible] المملكة

في ٩ شعبان سنة ١٣٥٠ وفق [illegible] ديسمبر سنة ١٩٣١

درّس الشيخ في المعهد (الناي - النظريات الموسيقية - قواعد الموسيقا العربية - الصولفيج ..) بالإضافة إلى القيام بتدريب الفرق الغنائية والموسيقية وتلقين الطلاب الموشحات وأساليب الغناء المشرقي (الحلبي). لم يقتصر عمل الشيخ علي على التدريس بل اجتمع حوله موسيقيون وملحنون لهم شهرتهم

وأعمـالهم، فـرافقهم عازفـاً وأخـذ عـنهم الأسـلوب التونـسي والمقامـات التـي يستخدمونها، كان من أهمهم (خميّس الترنان) الملحن، والمطرب والعازف والملحن الكبير (محمد التريكي)، الذي دوّن له بعض ألحانه فنشر نجله (محمود نديم) أحدها في كتاب من كنوزنا فاشتهر، وصار متداولاً بين العازفين في سوريا..

وتمر الأيام حبلى بالإنتاج والعمل الدؤوب: من بحث وتدوين وجولات في أرجاء تونس لجمع التراث (المألوف) والغناء الشعبي، حتى اجتمع لديه منها الشيء الكثير مدوّناً، فتركه كنزاً وأثراً يذكرونه حتى اليوم.

بعد قرابة ثماني سنوات (١٩٣١ - ١٩٣٩) قضاها هناك معززاً مكرماً، واهباً معطاءً، غادر تونس بصورة نهائية مخلفاً أساتذة كباراً يجيدون فنهم وفنون المشرق العربي المتمثل بتقاليد حلب الغنائية[1]. بالطبع لم ينس التونسيون فضله وآثاره، والزائر للمعهد الوطني للموسيقا بشارع باريس بتونس العاصمة، سوف يرى صورة الشيخ بحجمها الكبير جداً تتصدر صالة المعهد الرئيسية، عرفاناً بفضله على موسيقاهم.

في حلب سجل الشيخ نوبة (مقام المزموم) التونسية بأصوات مطربي إذاعتها الوليدة[2]، وتلك واحدة من أربعة عشر نوبة دونها، محتفظاً - كما هي عادته - بنسخة، يتناقلها أبناؤه ثم أحفاده بخط يده حتى اليوم.

---

(١) الأهم بين طلابه هو الدكتور صالح المهدي (١٩٢٥ -   ) يحمل إجازتين في الآداب والحقوق، ذو أرضية دينية لكنه كان يتعشّق الموسيقا، حاصل على شهادة دكتوراه دولة من فرنسا، على يديه نمت وترعرت الموسيقا التونسية، يعود إليه الفضل في تأسيس مجمع الموسيقا العربية.

(٢) أغلب الاعتقاد أن ذلك تم في العام ١٩٥١، حسب ما رواه لي المطربان (حسن بصّال) والمرحوم (مصطفى ماهر). والمعروف أن إذاعة حلب افتتحت في الشهر الأخير من العام ١٩٤٩.

(٧)

في فترة السنوات الثمانية التي قضاها في تونس، كان الشيخ علي يستغل إجازته الصيفية ليعود إلى حلب فيشارك في أنشطتها الموسيقية والعلمية، ففي صيف عام ١٩٣٥ أسس مع فريق من الأصدقاء والفنانين الهواة والمحترفين نادياً أطلقوا عليه اسم (النادي حلب للموسيقا)، وطفق يقدم الحفلات ليمتع محبي التراث العريق الذي اشتهرت به حلب، وتوعية جمهورها بما يقدمه من فن جميل وأصيل.

لكنه أيضاً - بما أوتي من حس وطني - لبى دعوة الثائر الكبير (إبراهيم هنانو)، حينما دعا الفنانين للقيام بواجبهم النضالي ضد المستعمر الفرنسي، فلحن مجموعة من الأناشيد الوطنية الداعية إلى الكفاح ومقارعة الاستعمار، فراحت حناجر الشباب من طلاب المدارس تصدح بها، وتزكي الروح النضالية في نفوس الجماهير.. واعترافاً من الشيخ بقدسية الكفاح ضد المحتل - قام بتلحين نشيد لخالد الذكر (هنانو) مطلعه (يا زعيم الشرق):

يا زعيم الشرقِ يا فخر الملا ... دُمتَ في عزٍّ ومجدٍ وعلا

إنتضاك الله سيفاً قاطعاً ... مُسلطاً دوماً على كل العدا

وبعد.. هاهي مهمته العلمية العظيمة في تونس قد انتهت، وبابتهاج فتحت حلب الشهباء ذراعيها، لتضمه ابناً باراً فارقها واغترب، ناشراً فنها وموسيقاها، ثم آب ليضع همومه الموسيقية والعلمية المؤرقة على كتفيها: بين لحن يصنعه، وكتاب يتابع تأليفه، ومقالة أدبية يخطها لتنشر في إحدى صحفها الغراء، أو مراجعة لكتاب ألفه سابقاً ورأى بعد ثقافة اكتسبها بالتطواف والمخالطة، أو آراء تولّدت بالمساجلة والمناظرة مع أقران لا يقل عنهم علماً وثقافة ومعرفة، إذ إن النحرير من العلماء له الحق في تغيير رأيه، إذا ومضت في فكره بارقة رأي آخر قلّبه فوجده أكثر إصابة.. صفات لم يخل منها عالم حلب الجليل (الشيخ علي الدرويش).. استقر به المقام إذن في

حلب بين ظهراني أهل وأصدقاء وزملاء، أما المنتظرين من المريدين وطلاب العلم - فهم في شغف للقائه، وللوقوف على أبواب معرفته، ليشربوا من ينبوع علمه، وينهلوا من بحر فنه، ما لا يجدونه لدى أحد سواه..

(٨)

حفلت سني إقامته في حلب بعد الفترة الطويلة تلك: بكل ما يقتضيه مركزه العلمي والفني من أعمال مجيدة، فداره أضحت موئل الباحثين والمتعلمين، والمسارح التي يحيي عليها حفلاته - مصحوباً بفرقته - مقصد السميعة من كل البقاع ، ناهيك عن جمهور الشهباء الذي لا يعجبه إلا الفن الرفيع، والموسيقا التي تخاطب النفس والقلب والروح، فإذا دندنت الآلات أروع الألحان، واقترنت بأنفاس مطربي حلب، وهي تغرد كلمات الغزل السامي التي اختاروها من أروع الشعر - هاجت النفوس، وبلغت القلوب الحناجر طرباً ونشوة وسرورا.. نعم إنها لياليها شهباؤنا، تنغمس بين ثقوب الناي وأنفاس الشيخ، فتطل من داخل غبار الحرب الكونية الثانية مشكاة تضيء، فتمسح ما علق بالنفوس من ضنك ونصب وجوع ودم.

لم تؤثر الحرب على جمهور حلب الفنّان كما أثرت على غيره، فلديه ما يشفي سقمه، ويبري علته، ويذهب كربته. الموسيقا والغناء وطلبهما استماعاً وتعلماً، كان (محمد عبده فتّال - ومحمد البوشي - فؤاد محفوظ) أكثر حظاً من سواهم من التلاميذ الذين أخذوا عن الشيخ علي، فالأول من أفضل عازفي الناي في سورية، والثاني عازف كبير على آلة العود، والثالث ملحن تراثي متميّز إضافة لإتقانه العود عزفاً، أما من قصر عنهم موهبة فحمل بعضاً ضئيلاً من علم الشيخ، وسافر تحت غطاء الاسم الكبير (تلميذ الشيخ علي) غازياً محتلاً أعلى المناصب الفنية!!

دعانا إلى إيراد جملة: (مراجعة لكتاب ألّفه سابقاً) في فقرة تقدّمت، ما قرأناه في مؤلف وضعه ابنه الأصغر المرحوم (مصطفى) روى فيه مسيرته الفنية تحت عنوان /الشيخ علي الدرويش/، وأتى فيه على ذكر أهم محتويات كتاب (النظريات الحقيقة في علم القراءة الموسيقية)، بصورة مخالفة لما جاء في نص العقد بينه وبين إدارة النادي الموسيقي الشرقي بالقاهرة - مصر عام ١٩٢٧، وبما أننا جهدنا في الاطلاع على المخطوط النهائي للكتاب المحفوظ لدى أحد أحفاده، ولم نجد إلى ذلك سبيلاً، فإننا وللأمانة التاريخية ندرج ما جاء في الصفحة /٣٦/ من كتاب نجله مصطفى، الذي كتب نصه الأدبي الممثل القدير الفنان نذير الدقّاق:

{وسنعرض الآن تعريفاً ببعض أبحاثه (يقصد كتاب النظريات الحقيقية): يبحث الكتاب في قواعد الموسيقا العربية وقواعد الموسيقا الغربية العامة،وأقتصرُ على ذكر عناوين بعض أبحاث الكتاب فقط:

الفهرس - المقدمة: وتبحث في تاريخ الموسيقا العربية، وأصل الموسيقا وآدابها - ومدخل في علم الصوت - بحث في بيان النسب الرياضية لدرجات «أصوات» السلم الموسيقي قديماً وحديثاً، موضّحةً حسب جداول ثابتة مدعومة بالأرقام - بحث في السلم والمقامات العربية وتحليلها مع نماذج تطبيقية - بحث في المقاييس والموازين الزمنية البسيطة والمركبة والموازين العربية والعرجاء منها، مع أمثلة وتطبيقات، وعرض للموازين واستعمالها قديماً وحديثاً، حسب الإشارات الخاصّة بقادة الفرق الموسيقية الحديثة (الأوركسترا) - بحث في التدوين الموسيقي العربي القديم، بطريقة الأبجدية العربية، وغير ذلك من الأبحاث.. ثم يشير في الصفحة نفسها: {وإن معظم المصادر التي اعتمدها المؤلف في كتابه، هي باللغة التركية، وقسم منها باللغة العربية، ومعظمها مخطوط.. انتهى .

ولنعقد مقارنة منطقية، أعتقد أنه من المناسب إيراد نص العقد الذي أبرم بين إدارة النادي الموسيقي الشرقي بالقاهرة، وبين الشيخ علي[1]:

---

(١) راجع الصفحتين (٢٧ ، ٢٨) من كتابنا هذا.

عقـــد

اتفـاق بين :

اولا   حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا بصفته رئيس نادي الموسيقى الشرقى بمصر   طرف اول

وثانيا   حضرة الاستاذ على الدرويش الحلبى افندى من اهالى حلب بسوريا   طرف ثانى

تم الاتفاق بين الطرفين على ما يأتى :-

بند ١   باع الطرف الثانى الى الطرف الاول

اولا   مؤلفه فى الموسيقى المسمى (النظريات التحقيقيه فى علم القراءة الموسيقيه) المكتوب بخط يده والمكون من سبعة اجزاء الجزء الاول يبحث فى علامات النوته الغربيه وتطبيقها على السلم الموسيقى الشرقى والجزء الثانى يبحث فى علم توافق الاصوات اى الهرمونى والثالث يبحث فى نسبة المقامات التى فيه الى النوته الغربيه والرابع يبحث فى اوزان الموسيقى الشرقى والخامس يبحث فى آلات الموسيقى الشرقيه من حيث وصفها واستعمالها والسادس يشمل مجموعه من الموشحات القديمه والسابع تطبيقات عمليه على مشتملات الاجزاء الخمسه الاولى والموقع على كل جزء منه بامضائه وباع مع هذا الكتاب كل حق له فى طبعه او اعادة طبعه او نشره او ترجمته. لاى لغة كانت باكمله او جزء منه تحت اى اسم آخر او اى عنوان آخر وتحت اية حجة كانت ولاى غرض كان مثل نشر او القاء محاضرات من كل او بعض مواضيع الكتاب مما يدخل فى مشتملاته او التنازل عنه او التصرف فيه بأية كيفية كانت بحيث اصبح للنادى دون غيره حق الطبع والنشر والاستعمال وبالجمله حق التصرف المطلق فيه

ثانيا   كتاب التدريس الابتدائى الموسيقى المكتوب بخط يده والموقع عليه منه

بند ٢   الثمن المتفق عليه للكتابين هو مبلغ مائه وخمسون جنيها مصريا يقر الطرف الثانى انه استلم منه مائة جنيه مصرى فى تاريخه والباقى يدفع للطرف الثانى عندما يسلم للطرف الاول التطبيقات العمليه للبحثين السابع عشر والتاسع عشر من الجزء الثانى من الكتاب الاول ومجموعة الموشحات القديمه والادوار والقصائد وهى التى تكون القسم السادس من الكتاب الاول مع كتابة بعض الموشحات من اوزان مختلفه وبعض الادوار من مقامات مختلفه وبعض القصائد من مقامات مختلفه بالنوته مع شرح كيفية انشاد القصائد والقائها وقد تعهد الطرف الثانى بارسالها للنادى فى ميعاد ثلاثة اشهر على الاكثر من تاريخه

بند ٣   اذا اخل الطرف الثانى باى شرط من شروط هذا العقد او تاخر فى تسليم الطرف الاول التطبيقات العمليه والموشحات المنوه عنها بالبند الثانى بعد طلبها منه عند حلول الميعاد بجواب موصى عليه يكون الطرف الثانى ملزما برد المبالغ التى استلمها فضلا عن تعويض مدنى قدره مائه وخمسون جنيها مصريا ./

الطرف الثانى	..	الطرف الاول
المؤلف	..	رئيس النــادى
علي درويش		مصطفى رضا

تحريرا فى القاهره فى ٢٨ مايو سنة ١٩٢٧

الخلاف جوهري وواضح بين أبحاث الكتاب الذي ورد مفصلاً في العقد، وأبحاث الكتاب الذي أشار إليه (مصطفى) ابن الشيخ علي،ونتساءل هنا: إذا كان التعديل قد جرى فعلاً، فمن أين للباحث أن يعرف على أية صيغة استقر رأي الشيخ قبل وفاته؟ هل هي الأولى التي وردت في العقد أم الثانية المعدلة؟. وسؤال مشروع آخر ما مصير الطبعة الأولى التي أشرف عليها خلال إقامته في مصر؟ أحقيقة طُبِع الكتاب أم ظروف مالية منعت ذلك؟؟

ويقول الأستاذ دقّاق راوياً عن مصطفى نجل الشيخ: {وافقت اللجنة العليا للآداب والفنون في الجمهورية العربية السورية عام /١٩٦٦/على طبع الكتاب، لكن ظروفاً مالية حالت دون ذلك !!! } في الحالة هذه، ما ذكر عن الكتاب وعن تعديله يبقى موضع ظن وتخمين، لعدم وجود ما يثبته بصورة قاطعة!! وهذا لا يضير الكتاب ولا يؤثر على موقع مُؤَلِّفه العلمي.

(٩)

لم يثن اندلاع الحرب العالمية الثانية الوطني الكبير، وأكبر داعم للفنون وبخاصة الموسيقا المرحوم (فخري البارودي)، عن إتمام مشروعه الرائد في إنشاء معهد للموسيقا في دمشق؛ فاستأجر داراً تصلح لهذا الغرض، واتصل بمن يثق بعلمهم، وبمن يتقنون تدريسها نظرياً وعملياً، وأسند رئاسة قسم الموسيقا الأوربية إلى البروفيسور البارون (أراست بلنك)[1]، واتصل بالشيخ

---

(١) بارون لقب شرفي مُنِحه نظراً لكون زوجته أميرة، (بِلِنْك) من مواطني روسيا البيضاء، تتلمذ على يد رومسكي كورساكوف، وعمل قائداً للأوركسترا في بلده، كان مجيداً للعزف على آلتي البيانو والكمان، فر بعد قيام الثورة البلشفية خوفاً على حياته، واستقر في دمشق. حين افتتح المعهد الموسيقي الشرقي، سلمه المرحوم (البارودي) رئاسة القسم الغربي.

علي الدرويش ليسند إليه رئاسة القسم الشرقي (العربي).. فبادر بالسفر إلى دمشق ليقوم بشرف تعليم أبناء وطنه، وليهبهم ما اكتسبه خلال سنواته الثمانية والخمسين من خبرات، وعلوم اختزنها عقله، وتوطّنت في ذاكرته.

حل في دار بدمشق شاطره فيها المرحوم (عمر البطش)، الذي قطن إحدى غرفها الواسعة، واحتل الشيخ أخرى عمرها بكتبه التي هي زوّادته في حله وترحاله، وبدأ الشعاع يخترق جدران تلك الدار

ليضيء سماء دمشق بالعلم والفن، بفضل الرائد الأول للموسيقا بدمشق المرحوم (بارودي).

فخري بيك البارودي

فخري محمد حسن بن محمد الظاهر، لقب بالبارودي نسبة إلى جده الذي كان يعمل في مصنع للبارود. ولد فخري البارودي في دمشق عام ١٨٨٦م. ترعرع في دار علم وثقافة، لما شب أرسله والده إلى إحدى مدارس دمشق (مكتب عنبر) لينهل من العلوم التي كانت تدرس ذاك الحين، وحصل على الشهادة الإعدادية عام ١٩٠٨، لم يكتمل وعيه الوطني والقومي إلا بعد أن انضم إلى حلقة الشيخ (طاهر الجزائري) زعيم الأحرار في حينه، فنشأ ذا شخصية وطنية قومية جريئة المواقف، قارع سلطات الانتداب، وكان من الأوائل الذين وقفوا في وجه الاستعمار ونددوا باحتلاله البلاد العربية..

نشر كتابه الذي يحمل عنوان «كارثة فلسطين» فضح فيه مطامع المحتل في فلسطين، ثم ما فتئ اسمه يبرز في الحياة السياسية في سورية، حتى أضحى من ألمع رجالاتها فترة الانتداب الفرنسي، فطورد من قبل المحتل الفرنسي وسجن.

شغف بالموسيقى ولهاً وحباً وأسس لنشرها ناديين: الأول بالتعاون مع الملحن الكبير الدمشقي شفيق شبيب عام ١٩١٤ تحت اسم (النادي الموسيقي الشرقي[1]) ، والثاني تحت الاسم نفسه ١٩٢٨بالتعاون مع الكماني الحلبي الشهير (توفيق الصبّاغ)؛ له العديد من المؤلفات في تاريخ الموسيقا وأدبياتها: «معجم الموسيقى، تراجم الموسيقيين والمغنيين». أسس المعهد الموسيقي الشرقي لأول مرة عام ١٩٤٢، وهو الذي جرى التنويه إليه، لكنه لم يستمر سوى سنتين.

---

(١) الاسم نفسه حمله في مصر المعهد الذي أُسس برعاية الملك فؤاد، والذي عمل فيه الشيخ علي مدرساً مدة أربع سنوات..

أثناء فترة انتخابه للمرة الثالثة عضواً في مجلس النوّاب، استصدر قراراً بإنشاء معهد تابع لوزارة المعارف،الذي افتتح رسمياً عام ١٩٤٧، لم يكتف البارودي بذلك بل أشرف بنفسه عليه، ورئس مجلس إدارته، خلال ذلك - وبالتعاون مع خيرة الفنانين المتميّزين - تمكّن من تكريس المعهد لخدمة التراث السوري.. تخرّج في هذا المعهد كبار الموسيقيين والملحنين والعازفين السوريين، الذين ساهموا في النهضة الموسيقية الحديثة.

توفي فخري البارودي عام ١٩٦٦، بعد عمر ناهز الثمانين، قضى منه /٦٥/ عاماً في الكفاح الوطني، ودفع مسيرة الموسيقا، ورفد العاملين فيها بالدارسين، مستخدماً إمكاناته المادية، وعلاقاته الاجتماعية، وموقعه السياسي في سبيل ذلك.

(١٠)

وجهت الدعوة للشيخ من القسم الموسيقي في إذاعة القدس، الذي كان يرئسه حينذاك الأستاذ (يحيى اللبابيدي)[1]، وذلك لتسجيل بعض الألحان التراثية التي لا يتقن نقلها وتلقينها إلاّه.. لكن السنوات الستين التي يحملها فوق كتفيه، والأسفار الكثيرة، والكدّ والنصب الذي لقيه جرياً وراء العلم، وسعياً للمعرفة والبحث والتنقيب والتدوين كلها نالت من قوته وفتوته

---

(١) يعتبر الملحن والموسيقار الفلسطيني يحيى اللبابيدي (١٩٠٠ -) من الرعيل الأول ومن الموسيقيين النوابغ التي ملأت ألحانهم الميدان الفني والموسيقي في فلسطين وحتى البلاد العربية. ترك أكثر من ١٥٠ لحناً لمطربي فلسطين وأطفالها، تمثلت في أغان عاطفية ووطنية وقصائد لإبراهيم وفدوى طوقان، منها اللحن الأول الذي غناه فريد الأطرش (يا ريتني طير لأطير حواليك).

وقدراته الشيء الكثير، وتمثل ذلك في الرعشة التي أصابت يديه، مما أثر في قدرته على كتابة الألحان التي يزمع تسجيلها في رحلته هذه بمصاحبة فرقة الإذاعة المقدسية الموسيقية ومنشديها..

وبسبب ما ألم به اصطحب معه نجله الأوسط المرحوم (محمود نديم)، ليقوم بكتابة ما يمليه عليه من ألحان، ثقة كبيرة تولى من عالم جليل للنابه من أبنائه، بعد مران ودربة مديدين على يديه، فابنه نديم لم يتعلم الموسيقا نظرياً وعملياً إلا على يدي ذاك الوالد الفذ، ولم يبرع في التدوين إلا لخوف من غضبه إذا أخطأ، لذلك - وفي القدس - كان الشيخ يغنّي الجملة مرة واحدة، وعلى الشاب أن يدونها، بدقة ودون أدنى خطأ، لأن غضب الله ينزل عليه، كما أن عصا الشيخ العمياء تهبط فوق بدنه لا تفرّق بين رأس وكتف وذراع[1]!!!

لم يكن المرحوم نديم المرافق الوحيد للشيخ علي، فلقد حاز شرف ذلك أيضاً، مطرب الموال الحلبي الأشهر (أحمد الفقش[2]). الذي لم أعرف سبباً لاصطحابه له إلا أن يكون لأداء الأسلوب الحلبي في هذا اللون من الغناء المرتجل، والمشاركة في أداء الموشحات التي يزمع تسجيلها لصالح إذاعة القدس.

العام الذي ارتحل فيه الشيخ مع مرافقَيه إلى القدس حسب رواية المرحوم نديم هو /١٩٤٤/، لكنني - وللأسف - لم أستطع معرفة المدة التي قضاها في ربوع المدينة المقدسة، ويمكنني التكهّن بأنها لم تطل لأكثر من شهر!! وأعتقد أنه كان كافياً لتسجيل عددٍ كبير من الموشحات والمؤلفات

---

(١) هذه كانت رواية المرحوم نديم التي حدثنيها بدقة.

(٢) مطرب حلبي ذو نفس خاص في الموال (السبعاوي)، اقتدى المطربون من بعده به، سمعته في أوائل الستينيات يغني دوراً مصرياً، وهو بذلك يكون مطرباً كاملاً، ناهيك عن أسلوبه الفريد في غناء الموال الحلبي!!

الآليـة، ومعلومـات وفوائـد موسـيقية جمّـة وهبهـا لمـن رغـب مـن موسـيقيي فلسطين، الذين توافدوا ليغرفوا من نبع علمه الذي لا ينضب..

من أهم الشخصيّات الموسيقية الفلسطينية التي لازمته واستقت مـن بحـر فنه وعلمـه: الأستاذ الملحـن يحيى اللبابيـدي، والأسـتاذ الملحـن يحيـى السـعودي[1]، والمطرب الملحّن روحي الخمّاش[2]، فهد النجار، وتوفيق جوهرية، والمطربتان مـاري عكاوي و رجاء،و العازف باسيل سـروة[3]، ويعقوب زيادة ويوسف بتروني وغيرهم..

(١١)

في جلسة فنية ضمتنّا إحدى الغرف الصغيرة بالمعهد العربي للموسـيقا بحلب، فنـانون حلبيون لا يزيد عددهم عن عشرة، بالإضافة إلى ضيف عزيـز وفنان كبير وعازف عود بارع هو الأستاذ منير بشير، الذي قدم لإحيـاء حفلـة على أحد مسـارح حلب..

كان بـين الحاضـرين المرحـوم الأسـتاذ إبـراهيم الـدرويش نجـل الـشيخ علـي الأكبر.. دار الحديث خلال الجلسة الطويلة حول الموسيقا العربيـة، وتطرقنـا فيـه

---

(١) يحيى السعودي: عازف عود ماهر وملحن مبدع عمل في إذاعة هنا القدس في فلسطين، من أهم ألحانه موشحان (انشدي يا صبا شعر إبراهيم طوقان . وليت من طير نومي) وكلاهما من مقام قليل الآثار (بسته نكار)، هُجِّر من فلسطين المحتلة، فاحتوته الإذاعة السورية التي عمل فيها رئيساً للقسم الموسيقي..

(٢) روحي الخمّاش: ١٩٢٣. ١٩٩٨ مطرب ملحن وموسيقي فلسطيني بارع، تخرج من معهد فؤاد الأول عام ١٩٣٩، عمل في إذاعة هنا القدس، وغنى من ألحانه كما لحن له ملحنو فلسطين أمثال (يحيى اللبابيدي ويحيى السعودي)..

(٣) باسيل سروة: سوري حلبي والد الموسيقيين: سليم الملحن وعازف القانون وإميل عازف الكمان.

إلى أمور شتى، ومواضيع متعددة، أهم ما فيها طرق تعليم العزف على الآلات الموسيقية العربية ومنها العود. ولقد أدلى كل منا بدلوه حسب قدراته وثوابته ومفاهيمه التعليمية.. لكن الأمر الملفت للنظر أن الضيف الكريم - رحمه الله -، كان لا يفتأ يكرر كلمة (ابن أستاذي) كلما وجّه الخطاب إلى الأستاذ إبراهيم، ثم راح يعدد مزايا الشيخ علي، ويذكر مآثره، وما له على الموسيقا العربية من فضل، وبشكل أخص ماذا أعطى له ولأخيه المرحوم (جميل)، ولطلبة معهد الفنون الجميلة في بغداد من علم ومعارف وخبرات ظلت عالقة في أذهانهم، خالدة في ذواكرهم دهوراً، حيث أفادوا منها في مسيرتهم الفنية، لأن الأستاذ منير ظل إلى أن وافته المنية سفيراً للموسيقا العربية - والعراقية خصوصاً - يطوف بعوده في أصقاع الدنيا، ناشراً لها معلياً مكانتها، مظهراً جمالها وملامستها للحس الإنساني، ومثبتاً أنها موسيقا تضاهي - بل تتفوّق - على الموسيقات الأخرى بما فيها من درجات موسيقية وأصوات لا تنفذّها الآلات الأوربية، ولا يستطيع أداءها إلاّ العازفون الذين ربّوا بين أحضان تلك الأصوات والألحان!!

انفضت الجلسة الرائعة.. انصرفتُ - يومها - وأنا غارق في خضمّ أمواج أفكار سوداوية متلاطمة.. عالم جليل كالشيخ علي لا يعرف له بعضنا من القدر ما يستحقه؟؟ رجل سافر مرتحلاً يحمل موسيقا سورية، تراثاً وعلماً وتاريخاً ينشرها في أصقاع الدنيا، ويمضي ليؤسس مدارس في البحث العلمي، فينقّب عن تراث الدولة المضيفة وموسيقاها الشعبية، فيدوّن ما يقع في مسمعه من الألحان، إنه حقاً الموسيقي المتنوّر الذي أوقد المشاعل على دروب الجهالة، وفتح النوافذ مشرعة على عالم المعرفة، لم يسبقه إلى ذلك أحد من العلماء في هذا المجال!! أليس من الواجب أن تُطبعَ أعماله وأبحاثه، أليس من المُعيب أن تبقى مدوّناته القيّمة التي احتوت ألحانَ معظم الدول التي زارها أو درّس في قاعات معاهدها، في أيدي من لا يعرف قدرها؟؟ إلى الله المُشتكى!!!

معهد الفنون الجميلة ببغداد

المعهد هذا – وبالتسمية تلك – هو استمرار لمعهد بغداد الموسيقي الذي أنشأه ملك العراق (غازي) في العام ١٩٣٣، وأسندت إدارته إلى الموسيقي الأستاذ حنّا بطرس.. بعد وفاة (غازي) وتولّي (فيصل) سُدّة الحكم، خاطبت وزارة المعارف بإيعاز منه – الأستاذ الكبير وعازف العود والتشيللو الشهير (محي الدين حيدر)، الذي تربطه بالملك صلة قرابة، وطلبت منه أن يضع الأسس الناظمة لمعهد موسيقي متطور، من حيث المناهجُ وآليةُ التدريس، واختيار ما يناسب هذا التوجّه من الأساتذة والعلماء والمدرسين..

بعد تخاطب طال وأسئلة من قبل الوزارة، وأجوبة عليها من قبل الشريف محي الدين، استقر الرأي منه ومنها على أن يتولى عمادة المعهد، وهكذا حلّ الشريف في بغداد عام ١٩٣٦ بادئاً عهداً جديداً تميز بعطاءات رائعة منه أو من المدرسين الذين اختارهم للعمل معه، تجلّى ذلك في طلابه (الأخوين منير وجميل بشير وسليمان شُكر.. وسواهم ممن تخرج في هذا الصرح الموسيقي).

الشريف[1] محي الدين حيدر



ولد في اسطنبول عام ١٨٩٢ في أسرة هاشمية، أبوه أمير مكة علي حيدر باشا حمل من ثقافة الأمراء ما جعله يوجهه منذ نعومة أظفاره نحو العلم، غير غافل عن الفنون وما لها من أثر في الحياة الثقافية، فدفع به إلى تعلّم الموسيقا، وبدأ بتدريسه العزف على آلة البيانو، فأجاد رغم صغر سنه، ثم توجه نحو آلة العود فالفيولونسيل، فأتقن العزف على الآلات الثلاث، ونبغ أيما نبوغ - عازفاً - على العود.

قدم حفلات للعزف المنفرد على العود والفيولونسيل على مسارح عدة في الولايات المتحدة، فلاقى استحساناً كبيراً من المتخصصين وكبار

---

(١) الشريف : صفة أطلقها العثمانيون ـ وكذا المغاربة ـ على من حاز شرف الانتساب قرابة إلى الرسول الأعظم محمد صلى الله عليه وسلم.

الموسيقيين، وتعرف بأهمهم (غودوفسكي[1] وكرايزلر[2]، وأوير[3]، وإلمان، وعازف الكمان الأسطوري هايفتز[4]، وساندو آلبو، وجوليان هيرتز..) وأضحوا أصدقاءه، كما شكّل مع الأخيرَيْن فرقة صغيرة (ثلاثي – Trio)، حيث قدموا معاً حفلات على المسرح، ومن ثمّ بالعزف في برنامج الموسيقا الكلاسيكية الأوربية في (الإذاعة اللاسلكية) ببغداد،حين انضما إلى تشكيلة مدرسي معهد الفنون الجميلة بعد تسلّمه منصب العميد فيه.

قام بوضع دراسة (ميتود – Method) لآلة العود ضمنها خبرته وتجاربه، فكانت فريدة في منهجها، بديعة في نتائجها، إذ إنه اقتدى بأساليب تدريس الآلات الموسيقية الغربية – وقد درس العزف على اثنتين منها (البيانو والفيولونسيل) – متدرجاً في التمارين والمقطوعات التي كان يضعها بنفسه (الأسهل فالأصعب).

توفي الشريف محي الدين في اسطنبول عام ١٩٦٤.

---

(١) ليوبولد غودوفسكي ١٨٧٠– ١٩٣٨ عازف بيانو ومؤلف من مواليد ليتوانيا، منذ عام ١٩١٤ هاجر إلى الولايات المتحدة، له أعمال لآلة البيانو.

(٢) كرايزلر: ولد ١٨٧٥ في فيينا، وتوفي ١٩٦٢ في نيويورك ، من أشهر عازفي الكمان في وقته، تميز بجمالية العزف ومهارته كما امتازت أعماله للكمان بالجماهيرية، مؤلف موسيقي كلاسيكي، وله عدة اوبريتات، قدم عروضاً في دول كثيرة .

(٣) ليوبولد آوير (auer): قائد أوركسترا ، هنغاري الأصل، مؤلف وعازف كمان ١٨٤٥ . ١٩٣٠، عاش في نيويورك، ألف للكمان مقطوعات عديدة، وقام بتحويل أعمال موسيقية لتعزفها آلة الكمان، ووضع منهاجاً /ميتود/ لتعليم الكمان.

(٤) ياشا هايفتز: ١٩٠١– ١٩٨٧ليتواني هاجر إلى أمريكا ١٩١٧، من كبارعازفي الكمان (فيرتيوز)، ومن المدرسين لها، قام بجولات كثيرة، وعزف في دول كثيرة.. تلميذ ليوبولد آوير.

في العام ١٩٤٥ تلقّى الشيخ علي دعوة من الشريف محي الدين ليكون ضمن مدرسي معهد الفنون الجميلة، وتلك الدعوة التي وجّهت بعد سنوات تسع من افتتاح المعهد، لها مغزى كبير!! فالشريف محي الدين أحس أن هناك علماً يحتاجه الدارسون لا توفره مجموعة الأساتذة الذين يعملون في المعهد، رغم تواجد علماء ومؤلفين أتراك مثل (نوبار ومسعود جميل نجل المؤلف العثماني الشهير جميل بك الطنبوري) - إنه علم (قواعد الموسيقا العربية). الذي يتضمن المقامات وقواعد تحليلها وطرق الانتقال فيما بينها، والإيقاعات وتفصيلات تكوينها، وتقسيمها إلى مقاييس داخلية (ثنائية - ثلاثية - رباعية)، وتصنيفها ما بين بسيط وأعرج، وليس هناك من يُلقّن هذا العلم مع شواهد لكل خطوة أفضل من الشيخ الذي كان عضو لجنتَيّ (المقامات والإيقاعات) في مؤتمر الموسيقا العربية الأول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢.. أضف إلى ذاك أن تدريس آلة الناي هو اختصاص آخر يستطيع القيام به، دون أن ينازعه فيه غيره من المدرسين أو العازفين في العالم العربي، وذلك لما أوتي من خبرة وتجربة لسنوات طويلة في سورية ومصر وتونس.. وإننا إذا وضعنا أخيراً خبرة الشيخ في فن الغناء والإلقاء، وتشكيل الفرق الغنائية والموسيقية، والتراث العريض الذي تحمله ذاكرته - أصبح استدعاؤه للتعليم في معهد الفنون الجميلة أمراً لازماً، وينم عن ذكاء القائمين عليه، وحسن اختيارهم وانتقائهم لمن يقوم إلى جانبهم، ليكون ذا سمعة جيدة، ونتائج مبهرة..

حزم الشيخ علي متاعَه وسافر إلى العراق، وإنه لمن نافلة القول أن نتحدث عن الترحاب العظيم الذي استقبل به هناك، إذ جاء في المأثور: (إنما

يعرف الفضل لأهل الفضل ذوو الفضل).. انضم إلى ثُلَّة المدرسين الكبار في المعهد، وراح يهب الدارسين علمه وخبرته كريماً معطاء، لم يقتصر ذلك على الطلاب، وإنما شمل أيضاً المدرسين والعاملين في الحقل الموسيقي ببغداد، فكان خير سفير لحلب التي عهدَت بفنها وتراثها - رعاية ونشراً - لمن هو أهل لهما..

قضى الشيخ في بغداد قرابة ست سنوات، ملأ ساعاتها ودقائقها عطاء وإرشاداً، سواء لتلاميذه في المعهد أم للموسيقيين طالبي تطوير أنفسهم وزيادة علمهم وثقافتهم.. من معينه استقى كل راغب، وارتوى من نهر ثقافته المتدفق كل طالب، من عمل معه في المعهد أم في إذاعة بغداد..

غنى منشدو الإذاعة الكثير من الموشحات التي قامت بعزف ألحانها فرقتها، تم ذلك بإشرافه وتوجيهاته، ثم سجل بعضاً منها عندما بدأ عهد التسجيل في أواخر عام ١٩٥٠، ولم تزل محفوظة في مقتنياتها، يزدان بها أرشيفها، وتكرر إذاعتها في كل سانحة.

وُدِّع الشيخ بما هو أهل له كما استقبل، إذ لم تكن مغادرته بغداد وتركه العمل في معهد الفنون طوعاً، بل بسبب ما أصابه من مرض فرضته الشيخوخة، رغم أنه لم يتجاوز السبعين!! ترك هناك أصدقاء وطلاباً يحملون في قلوبهم أسمى آيات الحب والعرفان، ويحفظون في صدورهم للمعلم الأكبر أعطر الذكريات، فلقد أعطى بسخاء دون مِنَّة، ومنح دون انتظار جزاء..

(١٢)

معهد الموسيقا الشرقي

لم تكن لحلب أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين - كما نوهنا آنفاً - مدارس أو معاهد لتعليم الموسيقا، ولم يحظَ محبو الغناء والإنشاد، أو دراسة العزف على آلة موسيقية آنئذٍ بمكان تعليمي يشبع نهمهم، وينقع غلتهم، بل كانت الزوايا الصوفية، وحافظو تراثها معين غزير لتعلم الإنشاد، وما يلحق به من قواعد المقامات، والانتقال (علم الطبقة)، والإيقاعات، كما كانت بيوت العازفين، وبعض مدرسي العزف على الآلات الموسيقية الجوالين - وبخاصة (العود والقانون والكمان والناي) - هم مصدر دراسة الموسيقا الوحيد في الفترة تلك..

طبعاً لا يمكننا أن ننسى أسماء مهمة: كالشيخ علي الدرويش، وعمر البطش، وتوفيق الصباغ[1]، وأحمد الأوبري[2]، أوائل القرن العشرين،وأن نذكر ما لهم من فضل في ريِّ ظمأ الشبان من هواة الموسيقا الشرقية والغناء العربي، ومنحهم ما ينير لهم دربهم الفني، فاتحين بيوتهم وقلوبهم لهم.. وكذلك بعض الموسيقيين من الأوربيين، المرافقين لفرق الغناء والرقص، التي استضافتها ملاهي حلب ومسارحها، إذ كان أولئك يدرِّسون

---

(١) توفيق فتح الله الصبّاغ : ولد في حلب ١٨٠٢ - ١٩٦٤ عازف كمان ومؤلف وباحث في النظريات الموسيقية وفيزيائها وفلسفتها، من مؤلفاته (الدليل الموسيقي العام - تعليم الفنون - الأنغام الشرقية - المجموعة الموسيقية).

(٢)أحمد الأوبري : موسيقي حلبي ١٨٨٥ - ١٩٥٢ عازف عود وكمان ومؤلف موسيقي غنائي، من أعماله : (أوبريت ذي قار ـ قصيدة ليلى - قصيدة أريج الزهر).

الآلات الأوربية مثل البيانو أو الكمان أو آلات النفخ ومنهم التأليف والتوزيع الموسيقي الغربي..

في الحالة هذه كان لا بدّ من شخصية ذات اعتداد وثقة بإمكاناتها، ومستوى موسيقي رفيع، ومكانة اجتماعية مرموقة، تنظم عقد المدرسين في موئل علمي، ومعقل فني يضم تحت سقفه الموهوبين، ويحوي بين جدرانه هواة هذا الفن وعشاقه.. تلك الشخصية كانت العالم الجليل، والنطاسي القدير، والموسيقي الكبير، الطبيب الدكتور (محمد فؤاد بن أحمد رجائي آغا القلعة).

فؤاد رجائي

١٩١٠ - ١٩٦٥

اسم عرفته حلب وقدّرته وأحبته، فمن حيث هو طبيب أسنان: كان من أوائل المتخصصين وأهمهم في المدينة، ومن حيث المكانة الاجتماعية: هو سليل أسرة كبيرة عريقة تعرف للعلم فضله، لذا فلقد حرصت على دفعه إليه، لينال منه قسطاً كبيراً، ففي حلب درس الابتدائية والثانوية، وفي جامعة دمشق التحق بكلية طب الأسنان، ثم في اسطنبول أتم اختصاصه بأمراض الفم.. لكنه في كل المراحل التعليمية التي مر بها - لم ينس موهبته وهوايته الفنية، فلقد عشق الشعر وأنشده، وتعلق قلبه بالموسيقا فعزف على آلاتها (العود والكمان)، كما بحث في علومها وفيزيائها مقتدياً ومتأثراً بأساتذة عظام مثل (توفيق الصباغ[1]). همّان كبيران حملهما وجهد في تحقيقهما:

١- الأول: تأسيس معهد موسيقي.

٢- الثاني: إذاعة لحلب يبث من خلالها ثقافتها وفنها وتراثها الموسيقي.

تحقق الأول عام ١٩٤٦، حيث ضم (المعهد الموسيقي الشرقي) خيرة الأساتذة علماً وعزفاً وخبرة: شكري الأنطاكي /آلة القانون/ - نديم وإبراهيم علي الدرويش /آلة العود/ - عبد اللطيف النبكي /آلة الناي/ - ميشيل بريسنكو الروسي المقيم في حلب /آلة الكمان/ - آرنست شوحا /آلة البيانو/ - محمد رجب /قواعد الموسيقا العربية، والعود/ - بهجت حسان

---

(١) التقيا في دمشق أثناء دراسته الجامعية هناك، وانعقدت بينهما صداقة التلميذ النجيب والأستاذ المعطاء، وجمعهما هم مشترك هو تطوير الموسيقا والمشتغلين بها، أسسا هناك (نادي الفنون الجميلة) عام ١٩٣٢،

/فن الموشحات، ورقص السماح/ - يوسف حجة / النظريات الغربية، وآلة الكمان/... واحتفظ الدكتور فؤاد لنفسه بتدريس مادة /تاريخ الموسيقا/..

تخرج بالمعهد أساتذة حملوا لواء التطوير والتعليم والتلحين في أنحاء سورية، منهم من اختص بالعزف والتعليم (محمد أبو الهول - عبد الغني سرو /عود/)، (علي واعظ /قانون/)، (جوزيف طاشجيان - ماجد العمري وسواهم /كمان/)، (الكثير من عازفي البيانو)، ومن العازفين والملحنين (إبراهيم جودت - نزار موره لي [1]).

بعد ثلاث سنوات ونيّف تكلل مسعاه بافتتاح إذاعة خاصة بحلب بالنجاح، وكان ذلك في كانون الأول عام ١٩٤٩، حيث حرص خلال إدارته لها على توثيق تراث حلب الغنائي من (موشحات وقدود وتواشيح ومواليات)، بقيت أثراً خالداً مازال يذاع حتى الآن..

نتاجه العلمي: حقق الدكتور فؤاد وشرح ووضع حواشي على رسائل وكتب هامة منها:

- رسالة النغم، ليحيى بن المنجم المتوفى عام ٣٠٠هـ / ٩١٢م.
- الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، للدكتور ميخائيل مشاقة المتوفى عام ١٢٩٦هـ / ١٨٧٩م.
- رسالة المدخل إلى صناعة الموسيقا، للشيخ الرئيس الطبيب ابن سينا المتوفى عام ٤٢٨هـ / ١٠٣٦م.

كما خطط لإصدار سلسلة كتب تبحث في التراث الموسيقي العربي، تحت عنوان (من كنوزنا) تتضمن تسعة أجزاء، لم يستطع إصدار سوى الجزء الأول

---

(١) للتعرف على الفنانين الذين وردت اسماؤهم في هذه الصفحة، يرجى مراجعة الفهرس في آخر الكتاب.

منها (الموشحات الأندلسية)، الذي دوّن نصوص ألحانها المرحوم الأستاذ محمود نديم الدرويش، أما الدكتور فؤاد فكتب القسم التاريخي، الذي تناول فيه تاريخ العرب في الأندلس، وتطور فن نظم الموشحات بطريقة علمية وأدبية ساحرة[1].

يُعَدُّ الدكتور فؤاد من الشعراء المطبوعين، إذ له العديد من المسرحيات الشعرية، وديوان شعر طُبِع عام ١٩٩٧، ضم قصائد كثيرة بالفصحى والدارجة الحلبية والمصرية، وضع الألحان لبعضها عباقرة اللحن في الشهباء، على رأسهم المرحوم الحاج بكري الكردي[٢] ، الذي لحن له قصيدة (عزة الأقوام من عزتنا) و(ياللّي سكن قلبي وبالهجر تكويه) بالدارجة المصرية. والحاج عمر البطش موشحاً وحيداً مطلعه (فتّاكة اللحظ - ممشوقة القدّ)، والمرحومان عبد القادر حجّار[٢]، ونديم الدرويش الذي لحن من شعره قصيدة في قالب الموشح (في دُجى الظلما أنادي) و (طالت ليالي السهر) باللهجة المصرية في قالب الطقطوقة.

توفي الدكتور فؤاد عن خمسة وخمسين عاماً، لم يمهله الأجل حتى يُتِمّ ما كان يحلم بإنجازه، من نشر لأبحاثه حول النسب الصوتية لدرجات السلم الموسيقي العربي، وطبع ما حققه من كتب علمية لعلماء الموسيقا الكبار في التاريخ العربي، ودراسات أخرى كثيرة لا سبيل إلى حصرها رحمه الله.

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من كتاب من كنوزنا عام ١٩٥٥، ولم يعد طبعه.
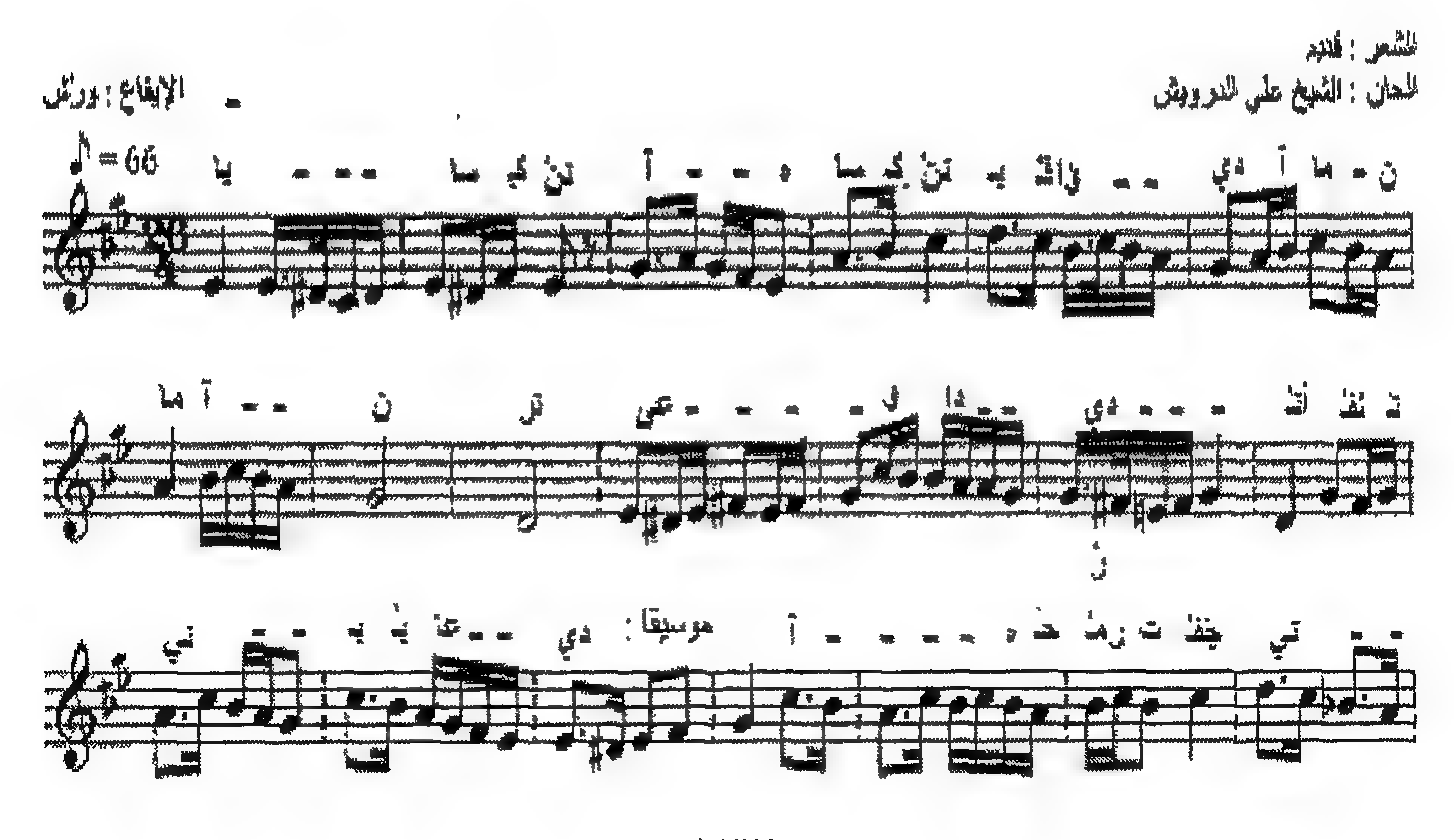
(٢) باكير مصطفى باكير: ١٩٠٩- ١٩٧٩ أما بكري الكردي فهو الاسم الفني الذي اختاره، من مواليد جسر الشغور بليدة قرب ادلب، عاش في حلب ودرس فيها الموسيقا، تميز بحس عجيب غناؤه، وبجمال ألحانه وجودة سبكها، غنى له جميع المطربين والمطربات أهمهم (نور الهدى - ماري جبران - ليلى حلمي - ومن مطربي حلب صبا ح فخري - إزدهار - محمد خيري - مصطفى ماهر - سمير حلمي).
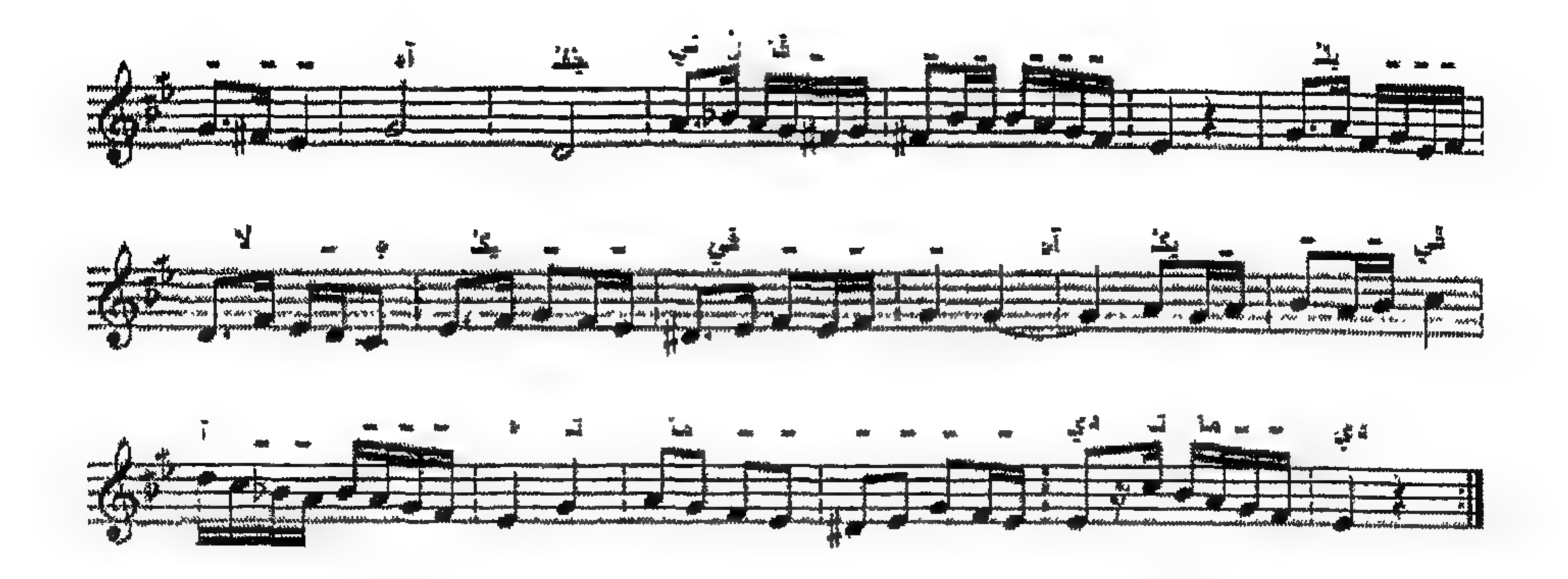
(٢) عبد القادر حجّار: ١٩١٧-١٩٩٤ سليل عائلة حلبية، يعد من أهم تلاميذ الحاج عمر البطش، حفظ عنه الكثير، وتميز بصوت أخّاذ، وألحان جميلة مميّزة، تعلم على يديه كثير من منشدي حلب ومطربيها، وحفظوا عنه الموشحات.

أواخر عام ١٩٥١عاد الشيخ علي إلى مسقط رأسه حلب، فاستقبلته الأوساط الموسيقية فيها بما هو له أهل، وفتحت لاحتضان علمه الجليل وفنه الكبير أذرعها، بالأخص (المعهد الموسيقي الشرقي والإذاعة الوليدة)، فهو مدرس في الأول، ومستشار للدكتور فؤاد رجائي الذي شغل منصب مدير الإذاعة حينها، ورئيس للجنة الاستماع في القسم الموسيقي فيها..

قام الشيخ - رغم ما يعانيه من سقم وعلة - بما يمليه عليه واجبه العلمي نحو طلاب المعهد، واهباً إياهم المعرفة والخبرة اللتين اكتسبهما خلال حياته العامرة بالتجارب المثمرة على تنوّعها وغناها. وفي الإذاعة سجل بعضاً من أعماله (الآلية والغنائية)، موشحين سجلهما الأستاذ الكبير صباح فخري الأول (يا ساكناً بفؤادي) من مقام سيكاه، والثاني (آه من نار جفاهم) من مقام نو أثر.

موشح يا ساكناً





إيقاع وَرَش
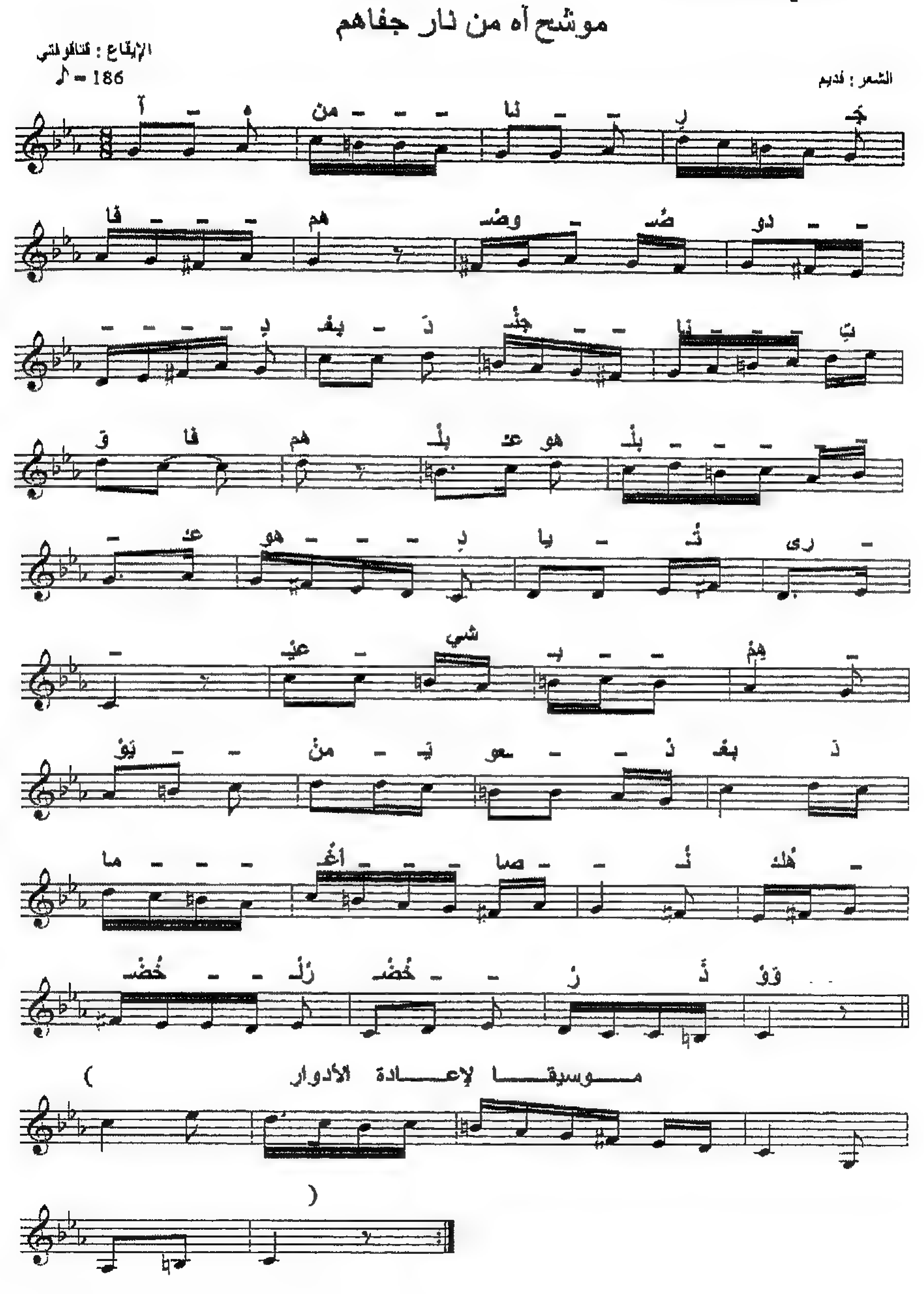
يـا ســاكناً بفــؤادي   مـا آنَ ترعـى ودادي   أتْلَفــتَني ببعــادي   حرمْتَ جفني رقـادي

باللّهِ يكفي تَمادي

ما حيلتي بـالتجنّي   مُذْ غِبْتَ ياحُلْوُ عنّي   لو جُدْتَ لي بـالتمنّي   بلغتُ منـكَ مُـرادي

باللّهِ يكفي تَمادي

إيقاع فتاقوفتى



آهِ مـنْ نـارِ جفـاهم والـصُّدودْ	بعــدَ جنــاتِ وفــاهُمْ بــالعُهود
يـا ترى عيـشي بهـم يوماً يعـودْ	بعـدَ مـا أغـصانُهُ الخـضرُ ذوَوا
دارِ مــن تهــوى ودعْ في كــلِّ دارْ	مُـدّعي الحـبْ جهـولاً غـير دارِ
فـالهوى كـأسٌ علـى العـشاقِ دارْ	فيـهِ مـن فـازوا وفيـه مـن هَـوَوا

لكن الأهم هو تسجيله إحدى النوبات الأندلسية التي تغنّى في تونس، والتي دونها[1] أثناء إقامته هناك، وهي في مقام (المزموم) بأصوات المنشدين والمطربين الحلبيين.

المرض لم يمهل الشيخ علي لإنهاء أعمال كثيرة مهمة، حضّر لتسجيلها لصالح إذاعة حلب بأصوات مطربيها، فقد استبدت بجسمه العلّة، وهدّ قواه المرض، لكنه لم يحتضر سوى لساعات، ثم قضى نحبه مُوّدِعاً أبناءه كتبَه ومخطوطاتِه التي تحتوي خلاصة عمله وجهده لسنوات، تاركاً همومَ طبعِها ونشرِها لهم، وأسلم روحه الشريف إلى بارئها راضياً مرضياً، مثل كل العلماء والحكماء والفلاسفة، الذين يأتون إلى الدنيا حاملين رسالة ليبلّغوها، وأعمالاً عظيمة ليقوموا بها.

والسؤال هنا ألا هل بلّغ الشيخ علي الرسالة؟؟

اللهم نعم!!

أوسمة قُلّدها فقيدنا العظيم، وتكريمات من جهات كثيرة نالها مستحقاً لها في حياته وبعد مماته، أهمها:

---

(١) دوّن الشيخ علي نوبات المألوف التونسي الأربع عشرة، لكن مرضه ووفاته لم يتيحا له تسجيلها جميعاً بأصوات حلبية.

• وسام الافتخار من الدرجة الثالثة منحه إياه ملك المملكة التونسية عام ١٩٣١.

• وسام الأورنينا الذهبية من مهرجان الأغنية السورية الرابع، الذي أقيم في حلب عام ١٩٩٧، موقّع من قبل السيد وزير الإعلام آنئذ الأستاذ (محمد سلمان). وللتذكير فلقد سمي المهرجان باسمه ذاك العام، وأنتجت وزارة الإعلام /فيلماً وثائقياً/ عرض لأهم المحطات في حياة الشيخ وأعماله، قام بكتابته وإخراجه الأستاذ جميل ولاية.

• شهادة تقدير من المجمع العربي للموسيقا التابع لـ (جامعة الدول العربية)، اعترافاً منه بعطاءاته الموسيقية المتميزة التي وضعها في خدمة الحركة الموسيقية العربية، ونذر لها حياته وما حباه الله من موهبة وإبداع، بكل أمانة وإخلاص واندفاع، فاستحق بجدارة أن يكون من كبار الموسيقيين السوريين الذين برزوا في القرن العشرين.. موقع من رئيس المجمع الدكتورة رتيبة الحفني.

• قام التلفزيون العربي السوري بتقديم برنامج خاص عن حياة وأعمال الشيخ علي، كتبه وأخرجه الأستاذ الكبير جميل ولاية، وذلك عام ١٩٦٢.

• في اجتماع لمجلس مدينة حلب الذي يضم إلى جانب المهندسين أدباء ومثقفين من كل الأطياف، أجمع الكل على إطلاق اسمه على أحد الشوارع في منطقة بدت لهم ذات أهمية، هذا العمل يدل وإن جاء متأخراً على عرفانهم بفضله، واعترافاً منهم بالقيمة العلمية الكبيرة التي وصل إليها في العالم، قيم أفنى عمره في تحصيلها ونشرها في بلده أولاً وبلدان العالم العربي والإسلامي.

(١٤)

متى؟ وفي أي يوم؟ في أي شهر؟ في أي سنة؟ أسئلة نطلقها لنحدد تاريخ ميلاد أيٍ من بني البشر، فنلقى الإجابة على أسئلتنا بيسر أو بصعوبة،حسب مكانة الشخص وموقعه السياسي أو الاجتماعي، فإن كان من عامة الناس وغوغائهم - فليس من أحد يعرف هذه المعلومات إلا ذووه وأقرانه وأترابه!! إنما حين نحاول تعيين موعد ولادة شخصية عظيمة، فيلسوفاً كان أو عالماً أو فناناً كبيراً، فإننا سنجد صعوبة بالغة، خاصة إن كان مولده في زمن لم يكن الناس يعتقدون بأهمية تسجيل تاريخ الميلاد بالساعة واليوم والشهر والسنة، لكن الأمر سيكون عكس ذلك عند تحديد موعد وفاته، إذ الكثيرون يعرفونه بالساعة بل باللحظة!! ومرد هذا إلى أن جلّ المعاصرين له من تلاميذه أو أهل حيه أو مدينته أو بلده أو الدنيا بأسرها، عرفوا له من القدر ما يجدر بهم تذكره، بل إن ذاكرتهم - ربما - سجلت كل كلمة قالها، كل حكمة نطق بها، وكل معلومة تلقوها عنه مهما طالت تعابيرها، وكثر عدد جملها!! وما ذاك إلاّ لكونهم عرفوا شأنه الرفيع، وحكمته البالغة، أو تبنوا نظرياته التي وضعت للناس سنناً يقتدى بها، أو حصّلوا عنه علماً ينتفع به الناس على مر الدهور..

لكن - ويا للأسف - بعد مرور سنوات تقل أو تكثر - ينسى الناس العاديون تاريخ ميلاد ووفاة عظمائهم، ويبقى ذلك حكراً على المتخصصين بالتاريخ أو بالعلم الذي نبغ فيه أولئك، اللهم إلا بعض الأذكياء، من امتاز منهم بسعة الذاكرة، وتفوق بحافظة عريضة، وطاب له حفظ الكثير من تلك المعلومات، وعدّه نوعاً من الثقافة العالية!!

الأمر بالنسبة لمولد الشيخ علي الدرويش - وككل العظماء في بلادنا - مختلف فيه، فرأي يقول: إنه من مواليد العام ١٩٧٢، وهو أبعد ما يكون عن الواقع، أما الرأي الثاني - والذي أكده نجله مصطفى - فهو العام ١٩٨٤، وهذا ممكن وأقرب إلى سنة ميلاده الأصح، الرأي الثالث هو ما قال به الأستاذ جميل ولايه، حين أرخ لهذا العملاق في أفلامه التسجيلية، وسجل رأيه هذا في كتابه المعنون بـ (أزمان وألحان) والذي يبحث في أعلام الموسيقا والغناء في حلب، إذ أكد أنه ولد عام ١٩٨١، مستنداً إلى ما قاله الأستاذ المؤرخ (مجدي العقيلي)، من أن الشيخ علي أطلعه على وثيقة تثبت ميلاده بالتقويم الهجري، ورد فيها أنه ولد عام ١٢٩٩ للهجرة، الموافق للعام الميلادي الذي أورده وهو ١٩٨١، إضافة إلى صور في مراحل حياته المختلفة تؤكد ما ذهب إليه الأستاذ جميل!!

وُلد الشيخ علي في مدينة حلب، ونرجح أن هذا الحدث العظيم وقع بحي (المزوّق)، الواقع حول قلعتها، وترجيحنا جاء من أنه بعد عودته من مدينة «قسطموني» التركية، سكن في دار والده الكائنة في الحي المذكور، وفي تلك الدار - وبعد سنوات ثلاثة أي في عام ١٩٢٦ - ولد له نجله الأوسط (محمود نديم). أما انتقاله إلى الدار التي توفي فيها والكائنة في حي «أقيول»، فتمت في تاريخ متأخر حسب رواية المرحوم نديم..

عُرِف إبراهيم - والد الشيخ علي - بأخلاقه الحميدة، كما عرف عنه تديّنه وانتسابه إلى الطريقة المولوية، تلك الطريقة الصوفية التي تُعنى - كالقادرية والرفاعية والشاذلية - بالإنشاد، لأن فصول الذكر

فيها يتطلب تتابع الحركة وتسارعها، لذلك خصص لكل جزء من الفصل توشيحاً أو موشحاً، له من السرعة ما يتوافق مع حركة الذاكرين وألفاظهم.. لكن هذه الطريقة - المولوية - يضاف إلى إنشادها مرافقة آلة الناي بالعزف، وكذلك الآلات الإيقاعية من طبول ودفوف وصنوج وخليليات.

من الزاوية[1] ومن مداومة حضور طقوس الذكر فيها، تعلق قلب إبراهيم بالموسيقا والإنشاد الدينيين، ساعده في ذلك ما أوتيه من حسن صوت وجودة أداء، الأمر الذي شجّعه على رفع عقيرته في حلقة الذكر، والتغني ببعض الألحان في داره وبين أفراد عائلته الصغيرة.

نشأ الطفل علي[2] الذي رزقه «إبراهيم المصري» بعد طفلة سبقته بعامين، وسط عائلة صغيرة تعيش في بحبوحة، ذلك لأن عائلها كان يعمل في تجارة الأقمشة، وهي - كما الكل يعرف - رائجة في كل الأزمنة، وكذا لأن الحلبيين عُرِفوا منذ أقدم العصور بممارستهم لهذه المهنة،

---

(١) الزاوية المولوية (المولاي خانة) في حلب قائمة كمسجد في محلة باب الفرج (خلف المُتحف) حتى يومنا هذا، لكن طقوس الذكر فيها لم تعد تقام منذ فترة طويلة... أما أسباب محافظة الحلبيين عليها - فيرجع إلى أن الطرق الأخرى - في بعض زواياها - ما زال فيها واحد أو أكثر من روّادها يقومون بطقس الفتلة حتى الآن، وغابت الناي لاعتقادهم بتحريم سماع الآلات الموسيقية، رغم استخدامهم لآلات الإيقاع لأن الحكم الشرعي لديهم يقول بتحليلها.

(٢) سمي علياً على اسم جده الذي كان في عداد الجند المحاربين في جيش إبراهيم باشا ابن محمد علي والي مصر، في حملته لمحاربة الجيش العثماني ما بين عامي ١٩٢٨ - ١٨٣٩، بعد انتهاء الحملة قرر البقاء في حلب، حيث أصهر إلى إحدى عائلاتها، وأنجب ابنه إبراهيم والد الشيخ علي حوالي عام ١٨٤٥.

ومشهود لهم بتفوقهم فيها، لمَ لا!! ومدينتهم تقع على طريق الحرير، ومحطة للقوافل القادمة من الشرق، محملة بالبضائع من كل لون وصنف..

وتبعاً لعادة أهالي المدينة العريقة حلب، وحبهم للموسيقا والغناء فقد تأثر الوالد إبراهيم بهم، لكنّ التدين والتقوى اللذين حازهما - منعاه من حضور جلسات الطرب المنتشرة لياليها في أرجائها، لا يخلو حي من أحيائها منها. للسبب هذا كانت الزاوية المولوية مهوى فؤاده، يحضر حلقات الذكر فيها، ويشارك في إنشاد ألحانها، ويشعر بمتعة بالغة حين يصحب الطفل الذي لم يكمل الرابعة إليها، يعب من تراثها الغني، فتتشربه نفسه اللطيفة.. في هذه السن المبكرة وعى الشيخ علي اللحنَ يتغلغل في أذنيه، ويغشى شغاف قلبه، يداعب شرايينه، فتنتشي أوردته على نغمات الموشحات والتواشيح والقدود، وتتراقص على إيقاعها.

دفع الوالد الصبي إلى الكتّاب ليحفظ القرآن، وليتعلم مبادئ القراءة والكتابة والحساب، على عادة العائلات الحلبية العريقة، ومن الكتاب إلى المدرسة الأشرفية الابتدائية. ومنها إلى المدرسة (العثمانية) التي أنشأها (عثمان باشا يكن) في محلة الفرافرة، أرقى أحياء المدينة آنئذٍ، لم تمنع الدراسة في مدرسة دينية الشيخ علي من تعلّم العزف على آلة الناي، ولا دراسة الموسيقا - دينيّها ومدنيّها - التي تعلَّم أصولها على يد أقدر الأساتذة ومشايخ الصنعة، كما سنرى حين التعرض لأهم من تلقاها عنهم[1].

---

(١) لُقّب علي المصري بـ (الشيخ) لأنه درس في مدرسة (العثمانية) الدينية، وبـ(الدرويش) لانتسابه إلى الطريقة المولوية، والتسمية هذه تلحق بكل روادها من عازفين ومشايخ ومن يقوم بطقس (الفتلة).

الأساتذة الذين تلقى عنهم الشيخ علي

هناك إجماع في المصادر التاريخية على أساتذة وعازفين في التكية المولوية تولوا تلقينه مبادئ الموسيقا والعزف على آلة الناي، أهمهم:

• المرحوم عبده زرزور: عازف الناي في التكية المولوية في عهد الشيخ (عامل جلبي) شيخ التكية.

• المرحوم عثمان بك: العالم المتصوّف، والفقيه الجليل الذي كان مؤذناً للسلطان (عبد العزيز)، ونفي إلى ولاية حلب من قبل السلطان عبد الحميد، هذا العالم جمع إلى جانب علمه الديني تمكناً في فنون الإنشاد، وإتقاناً للعلوم الموسيقية وقواعدها. وله الفضل في ترشيح الشيخ علي - بعد ذلك - ليتشرف بأذان بعض الأوقات في التكية، نظراً لما أوتي من صوت جميل.

• الموسيقي الأرميني مهران السلانيكي: الذي درّسه القراءة والتدوين الموسيقي، وبعض النظريات الموسيقية الأوربية كعلوم الهارموني[1] وسواها.

• شرف الدين بك: عازف الناي الكبير المنتسب إلى الطريقة المولوية، ولقد تلقى الشيخ علي عنه وطوّر أسلوبه في العزف، حتى غدا على يديه أمهر عازفي آلة الناي في حلب،وفي التكية المولوية أيضاً، مما جعل شيخ الزاوية يسند إليه رئاسة الفرقة الموسيقية في الزاوية (قدّوم زان باشي).

---

(١) يؤكد تعلمه علوم التآلف الموسيقي (الهارموني) احتواء الجزء الثاني من كتابه (النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية) الذي جرى التعاقد لطباعته وتدريسه من قبل المعهد الموسيقي الشرقي بالقاهرة، ورد ذلك في نص العقد الذي أوردنا صورته في الصفحة (١١٤) في كتابنا هذا..

• الشيخ أحمد عقيل: من المؤكد أن الشيخ علي التقاه في سن مبكرة (إذ إن الشيخ أحمد توفي في العام ١٩٠٣) وأخذ تراث حلب عنه، من موشحات وسواها، كما أفاد منه في علوم المقام والإيقاع خاصة ما اختص منها برقص السماح.

• الشيخ صالح الجذبة (وردت ترجمته في الصفحة /١٢/): الذي حفظ عنه الموشحات والتواشيح وأناشيد الذكر في زوايا مختلف الطرق المنتشرة في حلب وأتقنها، كما أخذ عنه علوم المقام والإيقاع، ودوّن كل ما طرق سمعه منها، ويبدو أنه أخذ فكرة كتابه (النظريات الحقيقية) من مؤلّفي الشيخ صالح، مطوراً ما جاء فيهما، فكل الأفكار الواردة ثبتها الشيخ علي بالمدونات الموسيقية، وكل الموشحات الواردة بين ثناياه محقق من أكثر من مصدر.

• المنشد أحمد الشيخ شريف: تلقّى عنه الموشحات التي تؤدى في حلقات الذكر، لأنه كان منشداً وريّساً في أغلبها، وكذلك الإيقاعات والمقامات لأنه أتقنها على يد أستاذه أحمد عقيل.

بعد أن صلب عود الشيخ علي موسيقياً، وحفظ ما حفظ من تراث حلب الغنائي والإنشادي، رأى أن يبدأ بتدوين ما احتوته ذاكرته، ووعته حافظته، ثم انكب على الموروث الحلبي مدوناً مستعيناً بحفّاظه سالفي الذكر، يقارن بين النصوص اللحنية، ويأخذ بما اعتقد أنه الأصح، ليس له من دافع إلا العلم والمحافظة على ذاك التراث العريض من الاندثار أو الضياع..

ولا يظنن أحد أن عمله هذا تم بسهولة ويسر!! أو قام به اعتباطاً ليس له من دافع بل دافع كبير، أو لم يخامره إحساس بخطر جلل يداهم الموروث أجمعه!!!

المتتبع لسيرورة التراث الموسيقي العربي يعرف كما يعرف علماؤه ومتابعوه، أنه انتقل شفاهياً من الأئمة للمريدين (التلاميذ)، فلا بد من أن يحفظ التلميذ كل ما يسمعه من أستاذه أو أساتذته، مستنداً إلى الإيقاع الذي يربط ذلك اللحن بحسب وحداته، لأن اللحن لا يستقيم إلا إذا كان المقياس (الميزان) تاماً.. لكن الطامّة الكبرى إذا سقط من اللحن مقياس كامل فماذا يحصل حينئذٍ؟

إذا افترضنا أن الحافظ موهوب وأكمل المقياس الناقص، فهل يحق له تلحين بديلٍ عن المقياس الضائع؟ إن فعل - كان ربع اللحن أو أكثر من صنعه، وإن لم يفعل وصل اللحن إلى الجيل التالي ناقصاً، وهذا يقودنا إلى القول: إن ما وصلنا قبل عهد التدوين تراثٌ قد يكون غير موثوق!!

وأمر آخر لا يقل عنه أهمية، وهو فيما إذا كان الناقل ملحناً ذا خيال، فقد لا تعجبه إحدى عبارات اللحن أو جملة من جمله، فيستبدلها بأخرى ظناً منه أنها أجمل أو أكمل، فيحفظ ذلك عنه تلاميذه، وينقلونه بنصه الجديد. وهناك شكل آخر من أشكال التحريف والإضافة والتغيير، كأن يكون الموشح من غير خانة مثلاً، فيأتي الناقل ويلحن له خانة، وتبعاً لذلك تضيع أصول الألحان، ويدخل فيه ما ليس منه أصلاً، وأصدق أنموذج ما فعله قبل عهد ليس ببعيد الحاج عمر البطش في بعض موشحات السيد درويش...

هذان الأمران المهمان كانا في حساب الشيخ علي حينما راح يدون كل ما وقع في يده من ألحان آلية أو غنائية، لم يقصُر عمله هذا على ما كان منها سورياً - حلبياً -، بل انسحب على ألحان الدول العربية والإسلامية التي زارها، ولذلك يعدّ أول شخصية موسيقية خرجت من حلب، حاز - بجدارة - لقب العالم المحقق، والموسيقي المتثبت والمدقق.

التفت الشيخ بعد ذلك إلى ما تركه أبو خليل القباني[1] من ألحان في مسرحياته، والتي كان الشيخ صالح الجذبة أعلم الناس بها، فدونها وعرض لمقاماتها ولإيقاعاتها شرحاً وتوضيحاً، فكانت درة في مكتبته وإرثاً بالغ الأهمية للمنشدين والمطربين والعلماء الباحثين من بعده، وإني لأعتقد جازماً أن موشحات أبي خليل لولا إيلاء الشيخ علي الأهمية لها - لأصابها من النسيان ما أصاب مثيلها من الألحان الرائعة.

إذن هذه بدايات الشيخ علي، وتلك - دون شك - إرهاص لما ستؤول إليه مكانته، ولما سيكون عليه موقعه بين معاصريه من العلماء في العالم العربي والإسلامي، حققه بدأب دون كلل، وصبر من غير ملل، وجهد متصل أهّله ليكون علاّمة الموسيقا الشرقية والعربية في عصره، تعيش بيننا آراؤه ونتاجه حتى يومنا هذا، ويعود إليها الدارسون كلما حَزَبَهُم أمر، أو صادفتهم معضلة حاروا في إيجاد الحلول له.

---

(١) الشيخ أبو خليل القباني الدمشقي : ملحن كبير يعد أبا المسرح الغنائي العربي، ولد وتوفي في دمشق ١٨٣٣ - ١٩٠٣، من المسرحيات التي ألفها ووضع ألحانها (ناكر الجميل ـ هارون الرشيد - عايدة - أنس الجليس.. وسواها) لحن الكثير من الموشحات، من أهمها (عيد المواسم ـ اشفعوا لي يا آل ودّي ـ برزت شمس الكمال)، صحت نسبة أغنية (يا طيرة طيري يا حمامة) نصاً ولحناً، بينما لم تثبت نسبة أغنية (يا مال الشام). درس على الاساتذة الحلبيين الموشحات ورقص السماح أمثال (أحمد عقيل - والشيخ صالح الجذبة الذي درب فرقة أبي خليل وسافر معه إلى دمشق لهذه الغاية).

إيقاع السماعي الثقيل

تزخر الموسيقا الشرقية بالإيقاعات التي لا تعهد في الموسيقات الأخرى كالأوربية وغيرها من المناطق الأخرى في العالم؛ وهي كثيرة إذ بلغت /١١٠/ في التقرير المقدم من البارون ديرلانجيه إلى لجنة الإيقاعات في المؤتمر الأول للموسيقا العربية عام ١٩٣٢، أصغرها عدد وحدات /٢/ وحدة صغيرة، واسمه (أصول طائر أو أصول النقرة)، وأكبرها عدد وحدات يبلغ /١٧٦/ وحدة كبيرة، واسمه (أصول ضرب فتح)، وهي أيضاً متنوعة من حيث تركيب وحداتها كماً وقيمة، إذ تتألف أحياناً من وحدات صغيرة (♪)، وأخرى من وحدات كبيرة (♩)، وقد تجتمع في إيقاعات منها كلا الوحدتين.

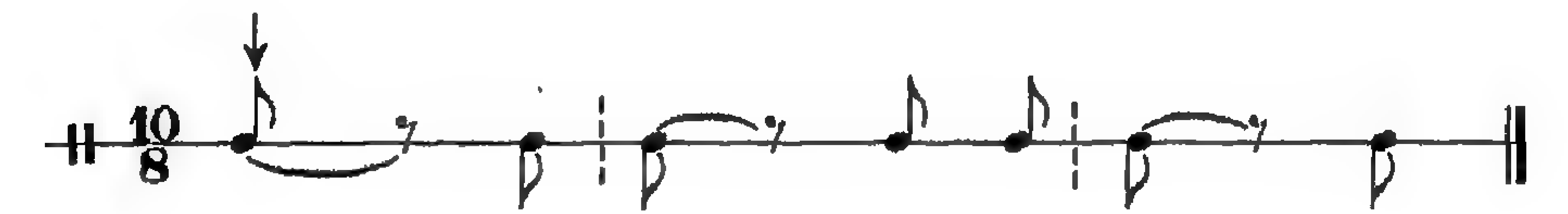
وقد تجتمع في إيقاعات منها كلا الوحدتين.

كما أن المشتغلين بالموسيقا القدماء صنفوها إلى فئات ثلاثة : وهي حسب ما وردت بسيطة وعرجاء، ناهيك عن المركبة الذي تشارك الموسيقا الشرقية الأوربية في الاسم ...

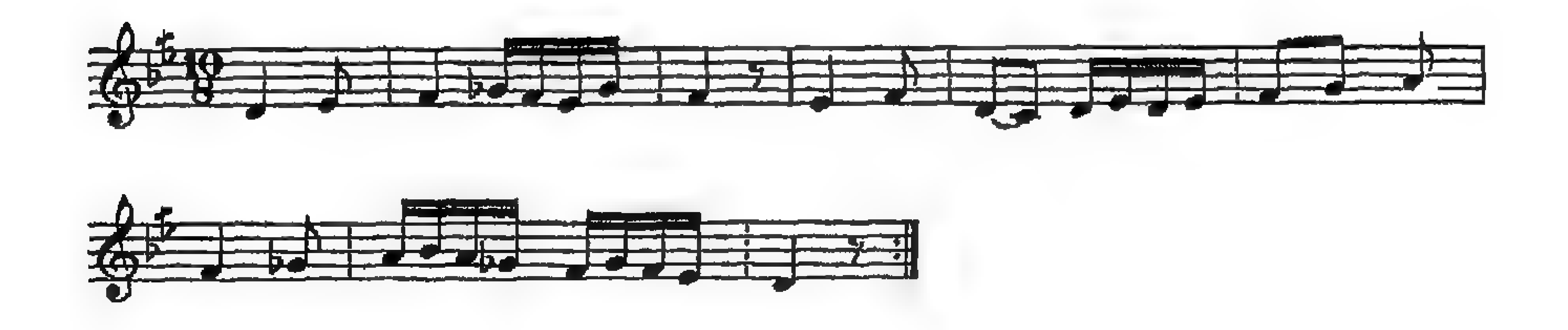
وليس من سبب مقنع لكثرة أسماء الإيقاعات، وكذا حشوها بالوحدات كالإيقاع الذي ذكر آنفاً (فتح) وعدد وحداته /١٧٦/، علما بأن التقسيم الداخلي لها لا يخرج عن مجموعة من المقاييس الرباعية!! اللهم إلا أن يكون العدد ضابطاً للحفظ، بحيث لا يُضيع الحافظ جزءاً من اللحن، فللعدد حينئذ عمل حسابي تقارن به الجمل والعبارات اللحنية، إذ إن الواحدة منها تبدأ عند إحدى الوحدات وتتوقف عند أخرى، وينتهي الإيقاع عددياً عند انتهاء اللحن!! تلك المعلومة ورثتها عن تلامذة الحاج المرحوم عمر البطش، لأنه اتبع معهم الطريقة التي ذكرت،

عندما كانوا يحفظون موشحاً أو توشيحاً أو أي لحن غنائي في أي قالب كان..

ولكي نعطي فكرة واضحة عما نقصده، لا بد من التنويه إلى أن المؤلفات الآلية على إيقاع (السماعي الثقيل ذي الوحدات العشر)[1] - تبدأ بالوحدة الأولى القوية (دم)،لكن الغنائية منها تختلف مطالعها من حيث وقوعها على وحدات هذا الإيقاع.. والأمثلة التي سنوردها لاحقاً تشرح ما نريد توضيحه: فموشحات مثل (مرَّ التجني في مقام حجاز كار - يا غزال الرمل في مقام الحجاز كار كرد - أنشدي يا صبا في مقام بسته نكار)[2]، تبدأ مطالعها بالزمن الأول القوي من إيقاع سماعي ثقيل:



موشح انشدي يا صبا

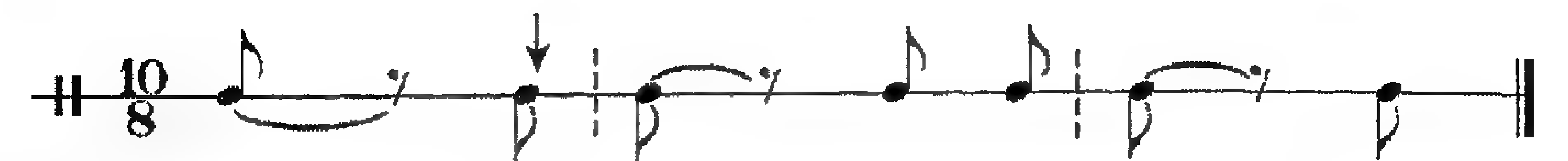


---

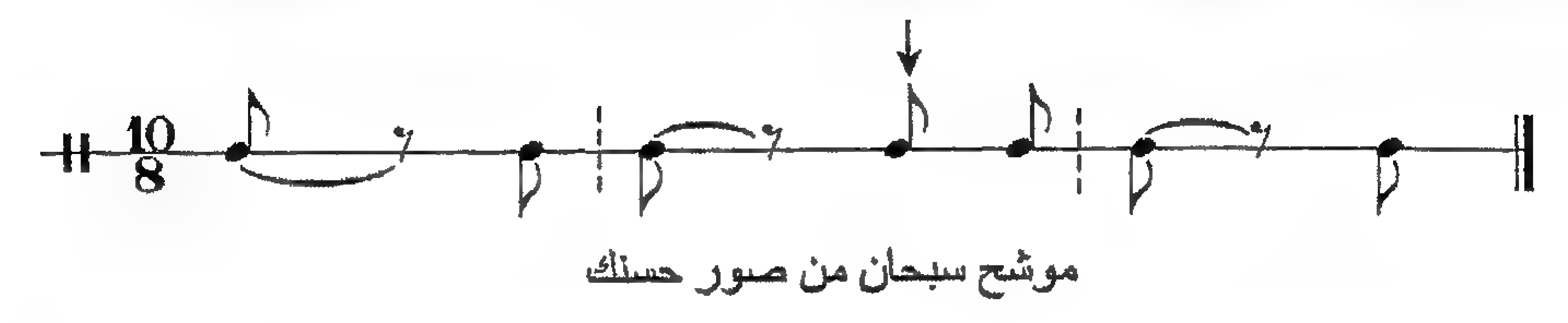
(١) اقتصرنا على إيقاع السماعي الثقيل، لأن إيقاع (ضرب ـ وزن) كثير من الموشحات المتداولة.

(٢) الموشح الأول: مجهول الملحن - الثاني: لحن زهير المنيني الدمشقي - الثالث: للملحن الفلسطيني يحيى السعودي.
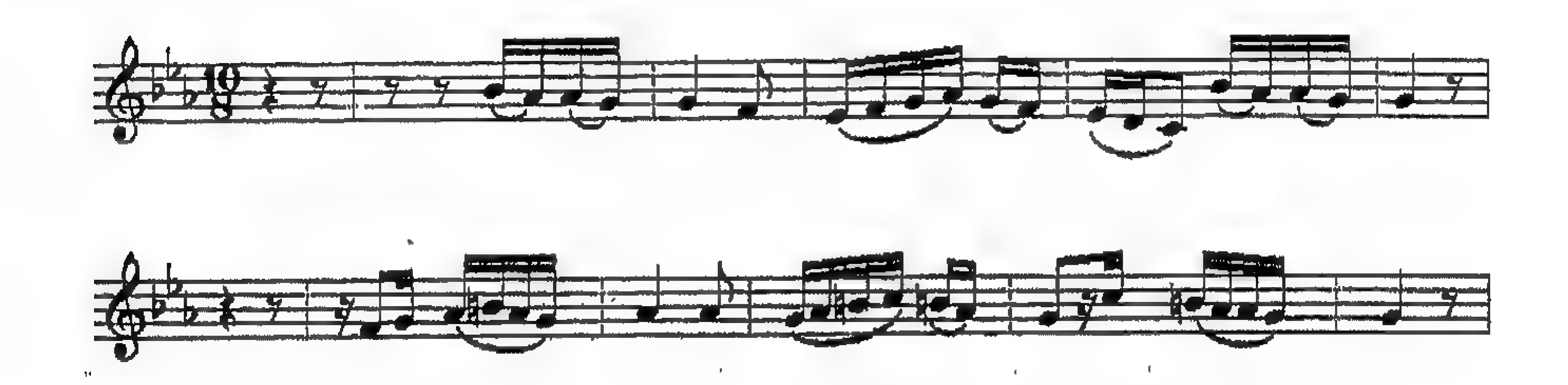
وموشح مثل (ملا الكاسات وسقاني في مقام راست)[1] يبدأ مطلعه من منتصف الزمن الثالث المتوسط (تك) :



وموشحان مثل (سبحان من صور حسنك في مقام نهاوند – و بدت لنا في طالع الإسعادِ في مقام هزام) مطلعاهما يبدأان بالزمن الخامس القوي (دم) :[2]

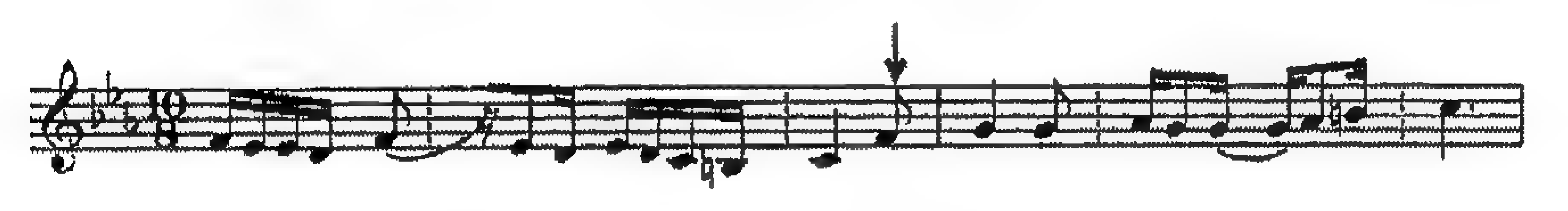


موشح سبحان من صور حسنك



لكننا يجدر بنا أن ننبّه إلى أن خانة الموشح مطلعها يبدأ من الوحدة الزمنية الأخيرة (تك)، وذاك لضرورةٍ شعريّة ولحنيّة :

خانة موشح سبحان من صوّر حسنك

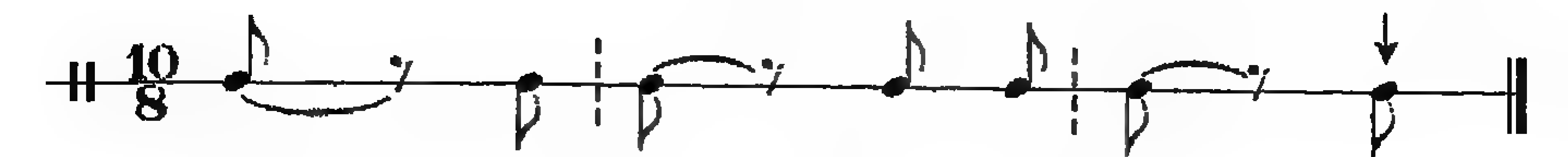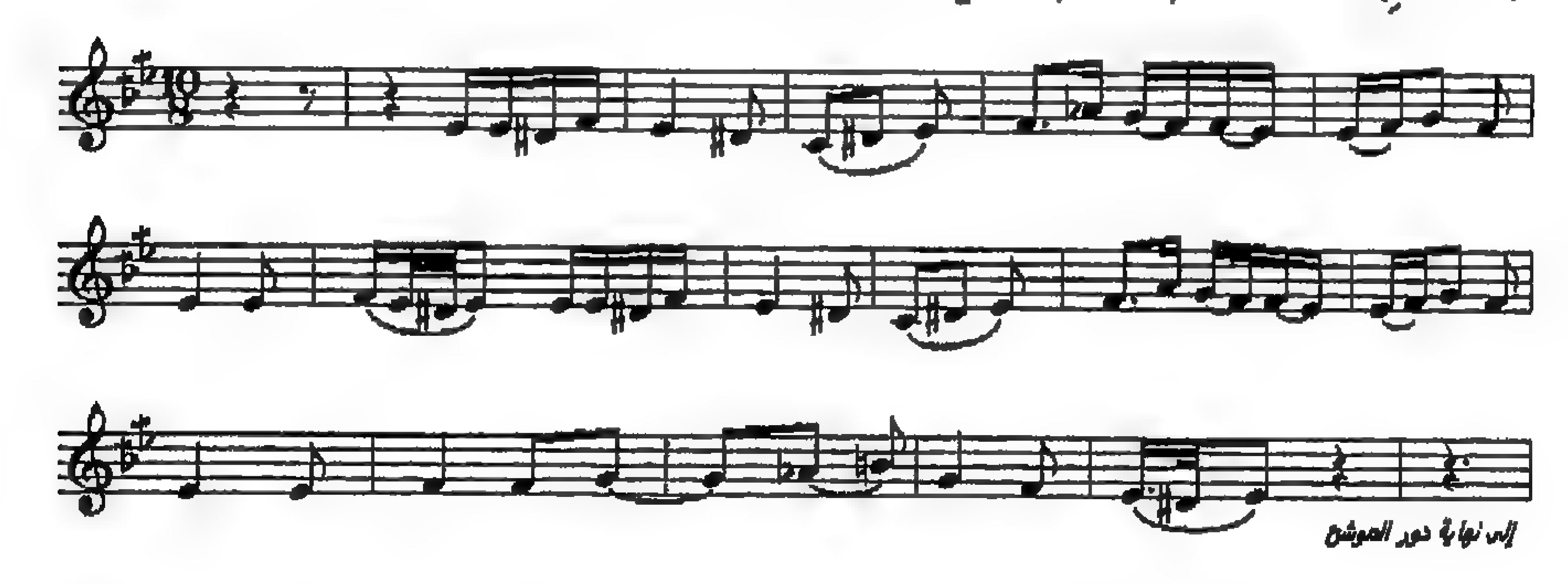


---

(١) موشح ملا الكاسات وسقاني من ألحان محمد عثمان المصري ١٨٤٥ ـ ١٩٠١ م.

(٢) الموشح الأول : لحنه للمرحوم الحاج عمر البطش ١٨٨٥ – ١٩٥٠م– الثاني : للمرحوم نديم علي الدرويش ١٩٢٦ – ١٩٨٧م.

وموشح مثل (لمّا بدا يتثنى في مقام نهاوند) يبدأ مطلعه بالزمن المتوسط العاشر والأخير (تك) في الإيقاع :
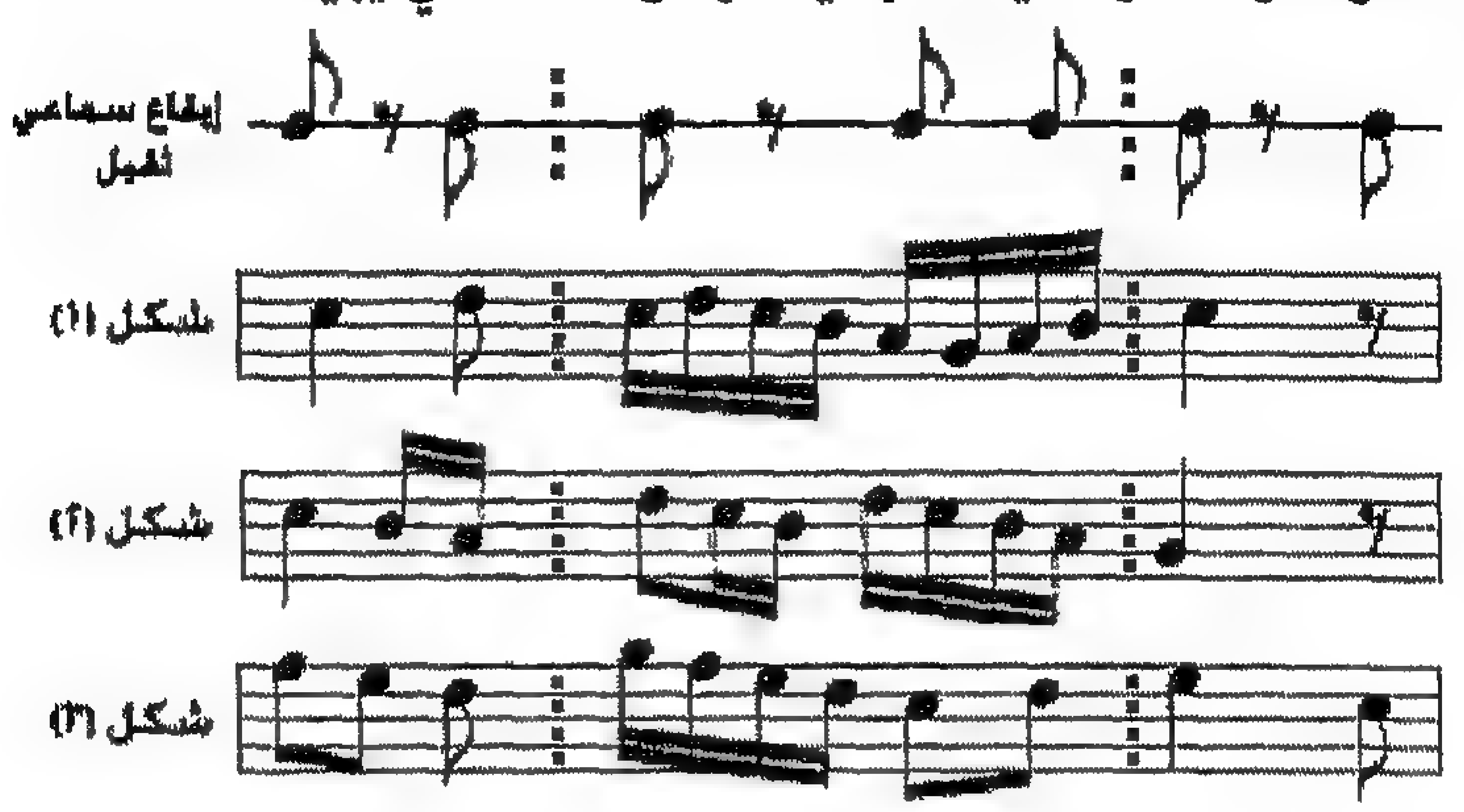


نخلص هنا إلى أن مطلع غناء الموشح، ليس من قاعدة يجب مراعاتها إيقاعياً بداية، لكن اللحن في الغالب كان يتبع - قوّة (نبراً) وضعفاً - وحدات الإيقاع الذي بُنيَ عليه هذا المؤَلَّف الغنائي والآلي!! ، شذ عن القاعدة موشحات صنعها المحدثون، لم يشغلهم التوافق الإيقاعي وضغوطه، عن جملةٍ لحنيةٍ صاغوها متنافرة مع وحدات الإيقاع قوةً وتوسطاً وضعفاً. من ذلك موشح (بدت لنا في طالع الإسعادِ) للمرحوم نديم علي الدرويش :
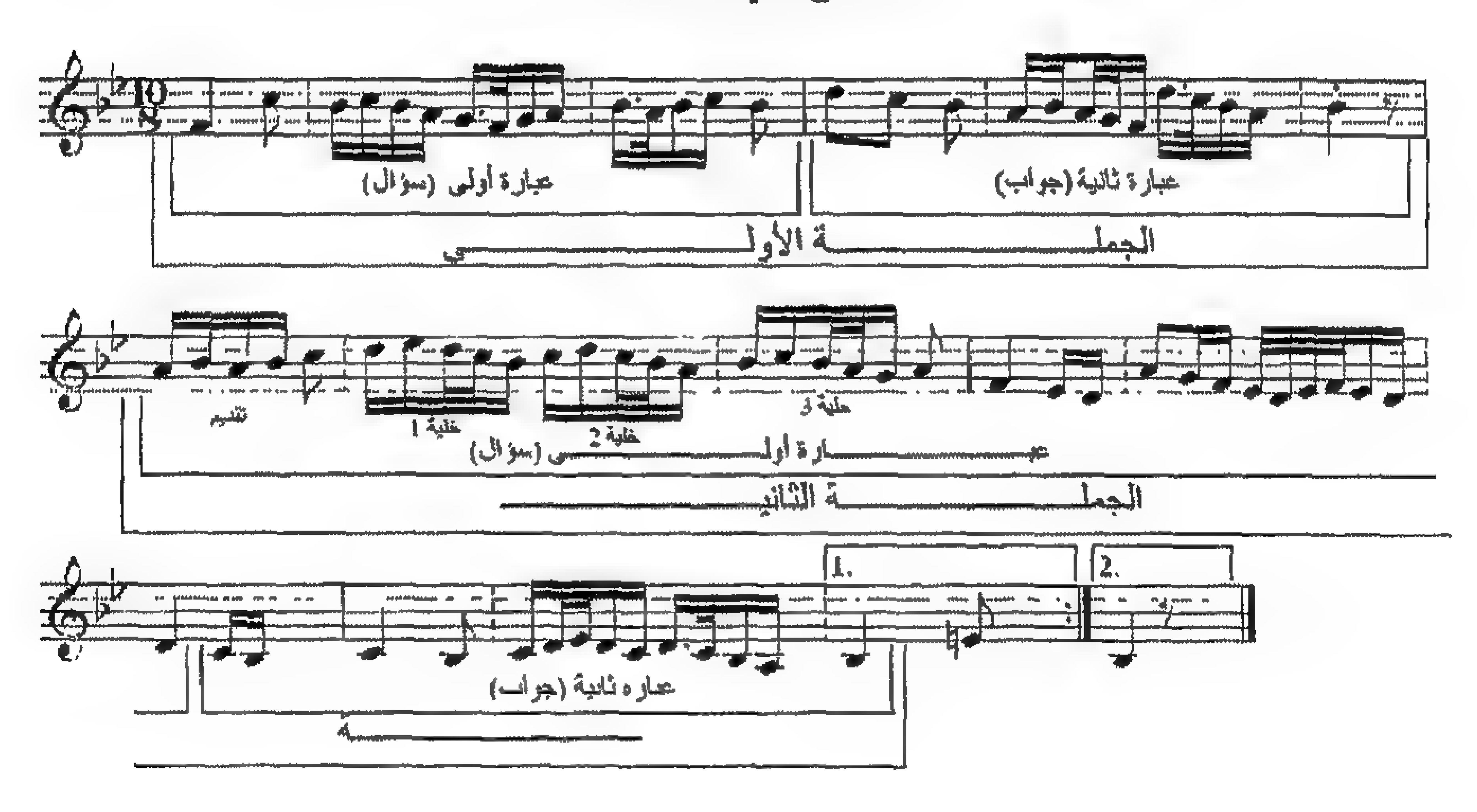


هذا بالنسبة للمؤلفات الغنائية المصاغة على إيقاع سماعي ثقيل.. أما الآلي منها فكلها يبدأ بالوحدة الزمنية الأولى القوية (دم) منه، يستوي في ذلك قديمها وحديثها، لكن الأهم في اعتقادنا هي العبارات والجمل الموسيقية التي تعبر عن نفَس المؤلف وروحه وقدراته التأليفية.. فالقدماء من المؤلفين كان الإيقاع هو مصدر الإيحاء في عباراته اللحنية، والواحدة

منها لا تتجاوز مقدار وحداته، إذ تبدأ بأول الأزمنة وتنتهي بالثامن أو التاسع منها، تاركاً زمناً أو اثنين فارغين، والمُؤَلَّف التالي يبين ذلك:



سماعي عجم عشيران

الشيخ علي الدرويش
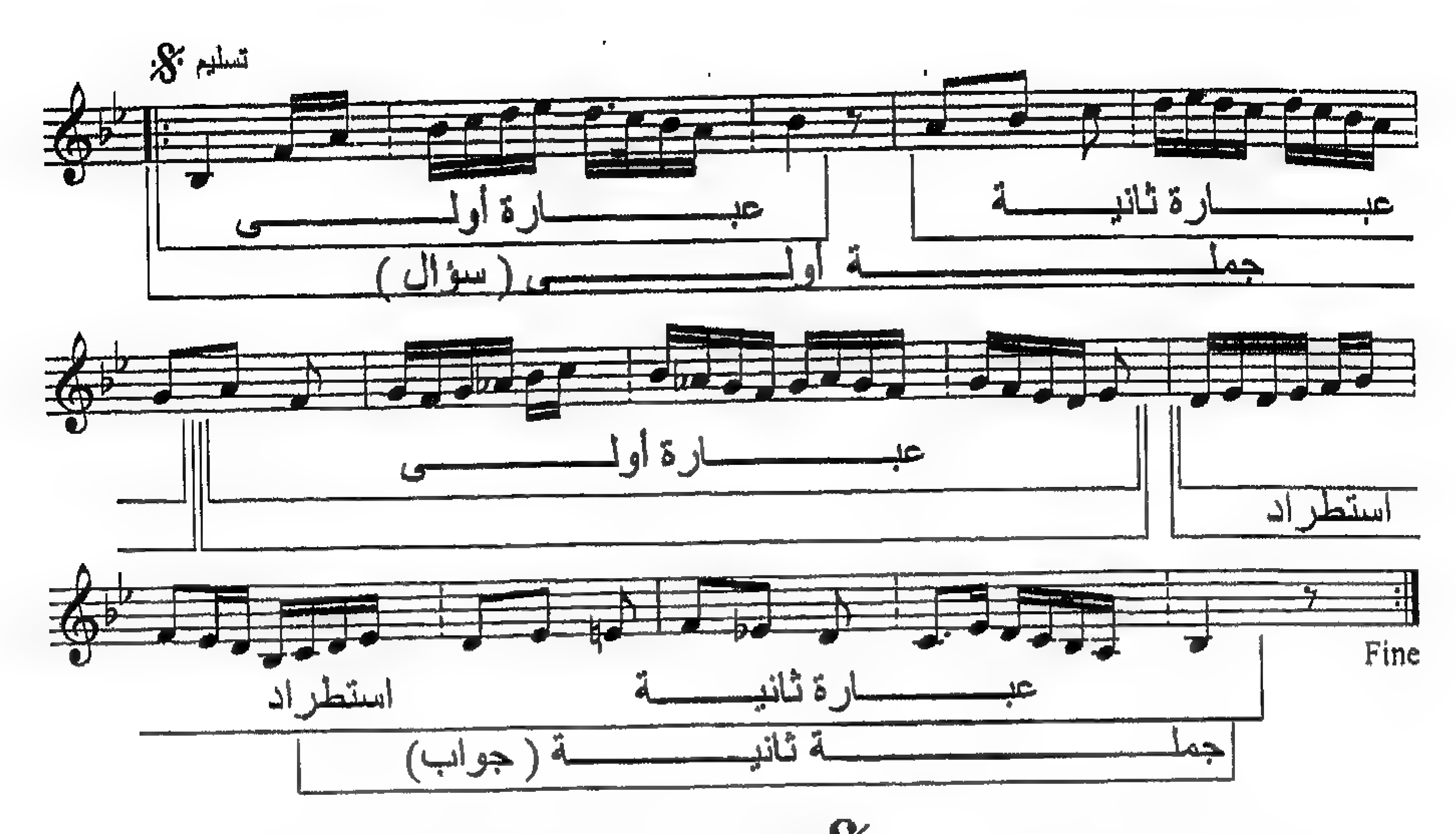


هذا نص الخانة الأولى لسماعي عجم من بين مؤلفات الشيخ علي على هذا القالب، سنلاحظ فيه أمران مخالفان لما عُهِد لدى المؤلفين

التقليديين - العرب منهم والعثمانيين -، الأول: تماسك العبارات التي تؤلّف الجملتين الموسيقيتين، وبلاغة تركيبها وترابطهما عسير الانفكاك، فالأولى منهما تكوّنها عبارتان تبدأ أولاهما بالتركيز على خامسة سلم المقام (Fa) إلى تاسعته (Do)، حيث تتوالى مفرداتها بسلاسة وجمال، أما الجملة الثانية فيصعد باللحن إلى الدرجة العاشرة (Ré) بهبوط ثم صعود لتكون قفلة الجملة مفعمة بالسلطنة.. ثانية الجمل تؤلفها عبارتان الأولى منهما تزيد عن الثانية طولاً (مقياسان)، المقياس الأول يتكون من افتتاحٍ (تقديم) قصير، ثم ثلاث خلايا ليهبط بعدها - في المقياس الثاني - بأناقة إلى ثالثة درجات سلم المقام مشبعاً إياها طولاً ، ثم تركيز على ثانية درجاته وقفلة حارّة على أساس المقام (SI♭)، مستهلكاً (ثلاثة مقاييس) ضارباً مقاييس) ضارباً بقاعدة ازدواجية المقاييس في الخانة الواحدة عرض الحائط، إذ الحكم هنا لجمالية اللحن وليس لتطبيق القواعد الإيقاعية!! وللعلم فإن المستقرئ لنص السماعي جميعه، سيرى أن التسليم والخانات الثلاثة[1] تتألف الواحدة منها من خمسة مقاييس، وهذه مخالفة أخرى لما عُهِد في المؤلفات على القالب هذا.. أما ما يقال عن ترابط الجملتين المحكم .. فهذا يحسه السامع الناقد، ولا يُكْتَفى فيه بالتعليق والتحليل، إذ يعزُّ نظيره في المؤلفات المتداولة قديمها وحديثها.[2]

---

(١) قالب السماعي تؤلفه أربع خانات وتسليم (Signo) (لحن يعاد بعد كل خانة)، جميعها على إيقاع سماعي ثقيل خلا الخانة الرابعة التي تصاغ في العادة على إيقاع سريع (سنكين سماعي ٦/٤ ـ فالس ٣/٤ ـ يوروك ٦/٨ ...)

(٢) راجع سماعي عجم عشيران ضمن مجموعة مدونات أعمال الشيخ في آخر الكتاب.

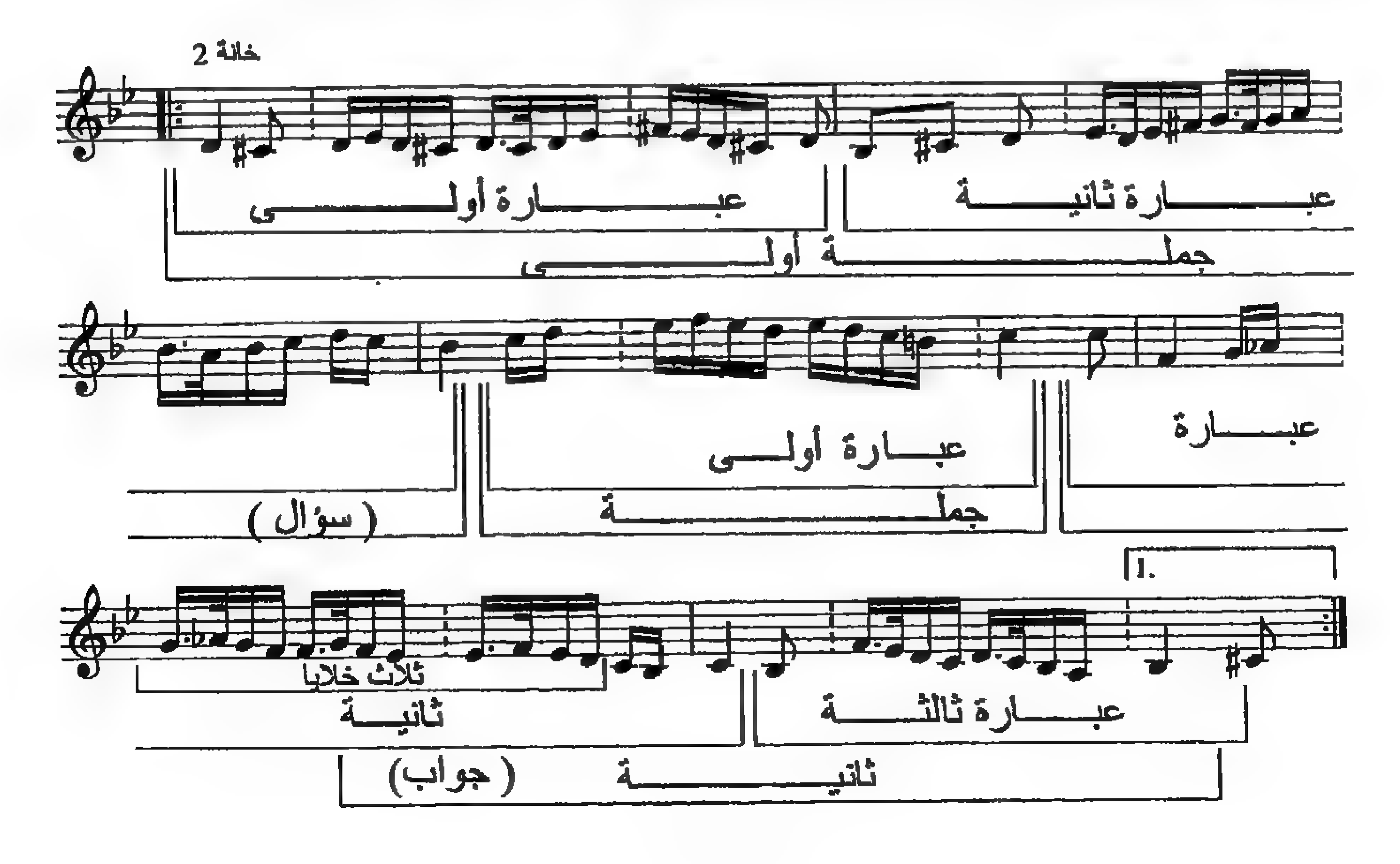


حين ينتقل إلى (التسليم 𝄋) - اللحن الذي سيتكرر بعد كل جزء من المُؤلف - يحافظ على عدد المقاييس الخمسة التي اشتملت عليه الخانة الأولى، وبالتالي سوف يحافظ على النسق هذا في خانتيه التاليتين.. يفتتح التسليم بعبارة رشيقة يستهلها بدرجة الأساس (سي Si ♭)، ومنها إلى الخامسة بنقرات صغيرة كأنها وقع البرد على لوح زجاجي، صعوداً حتى الدرجة الحادية عشرة (مي mi ♭) هبوطاً حتى جواب سلم المقام. في العبارة الثانية ينتقي لختامها توقفاً على الدرجة السادسة (صول sol)، جملة تحس معها أنك لم تستوعب جيداً، رغم انتهاء الجملة الأولى، أو أن هناك معنى آخر يأتي ليتم كامل الفهم، وتحدث النشوة!! في العبارة الأولى من الجملة الثانية، يتنقل بين السابعة هبوطاً إلى الخامسة، منطلقاً بك بعيداً مستخدماً السابعة الناقصة (لا la ♭)، ليستقر على الرابعة (مي mi ♭)، وذاك اسلوبٌ معروف في التأليف الموسيقي الأوربي، إذ يستخدم تآلف الأولى مضافاً إليه السابعة الناقصة، للانتقال إلى رابعة السلم... لن يتركك حائراً بين درجتين ومزاج مقامي واحد، إذ يعود بك باستطراد عقلاني لا يخلو من المتعة إلى المقام الأصل، متوقفاً على

الدرجة الثانية (دو do) مُشْعِراً أن الجملة الثانية يجب أن تنتهي، ومنها إلى القفلة بادئاً بالرابعة (مي mi ♭) منحدراً على الدرجتين (رى - دو do - ré)، واستقراراً على درجة الأساس التي (تسلطنت) بالحساس السابق لها (لا la)...

إنها جولة بين رياحين العبارات الموسيقية لا تفضي إلى الطرب فحسب - بل تحلّق بالفكر ليدرك أن تلك الصياغة الموسيقية هذه ليست وليدة موهبة تلحينية، لكنها عمق فهم، وتجليات خلق فني صُقِل بالاستقراء الواعي والاستيعاب المدرك لكل ما طرق سمع الشيخ من مؤلفات شرقية وغربية..

لقد عِيب على الشيخ علي عنايته الكبيرة بالصياغة اللحنية، وقلة إيلاء التطريب كبير اهتمام!! لكن المتمعّن في ألحانه يجد من المتعة الفنية في حسن التأليف وجودته ما يُغني عن الطرب الذي تخلفه قفلات حارقة غير مدعومة بجمل موسيقية ذات شأن تسبقها، قد تأتي كثيراً من الملحنين عفو الخاطر، فيخيل لهم ذوقهم القاصر أنهم أتوا بالمعجزات، والحقيقة أن ألحانهم يخفت بريقها بعد وقت قصير، وترمى في سلة مهملات الأعمال الفنية!!



يفتتح الشيخ خانة السماعي الثانية بعقد حجاز على درجة (رى ré) مرفقاً إياه بعلامة (دو# do)، وفي هذه الحال تنسب العبارة الموسيقية إلى مقام (دالسين) حسب ما سمعناه من أستاذنا المرحوم (بكري الكردي).. تستهلك الجملة الأولى عبارتان، تمران بدرجات السلم أجمعها، بلحن انطبع بالحزن والشجن، كان فكر المؤلف يحاول التملص من المزاج المفرح لمقام (عجم)، بانتقاله إلى درجات ليست في سلمه (درجة فا# fa)، فيستطيع من خلالها بث لاعج الشجي.. لكنه يتصاعد باللحن مستخدماً خلايا صغيرة متساوية في عدد العلامات والأزمنة، تتقافز نشيطة حتى جواب سلم المقام، حيث القفلة عليها تستقر بعد أن تلمس التاسعة (رى ré) وتعود.

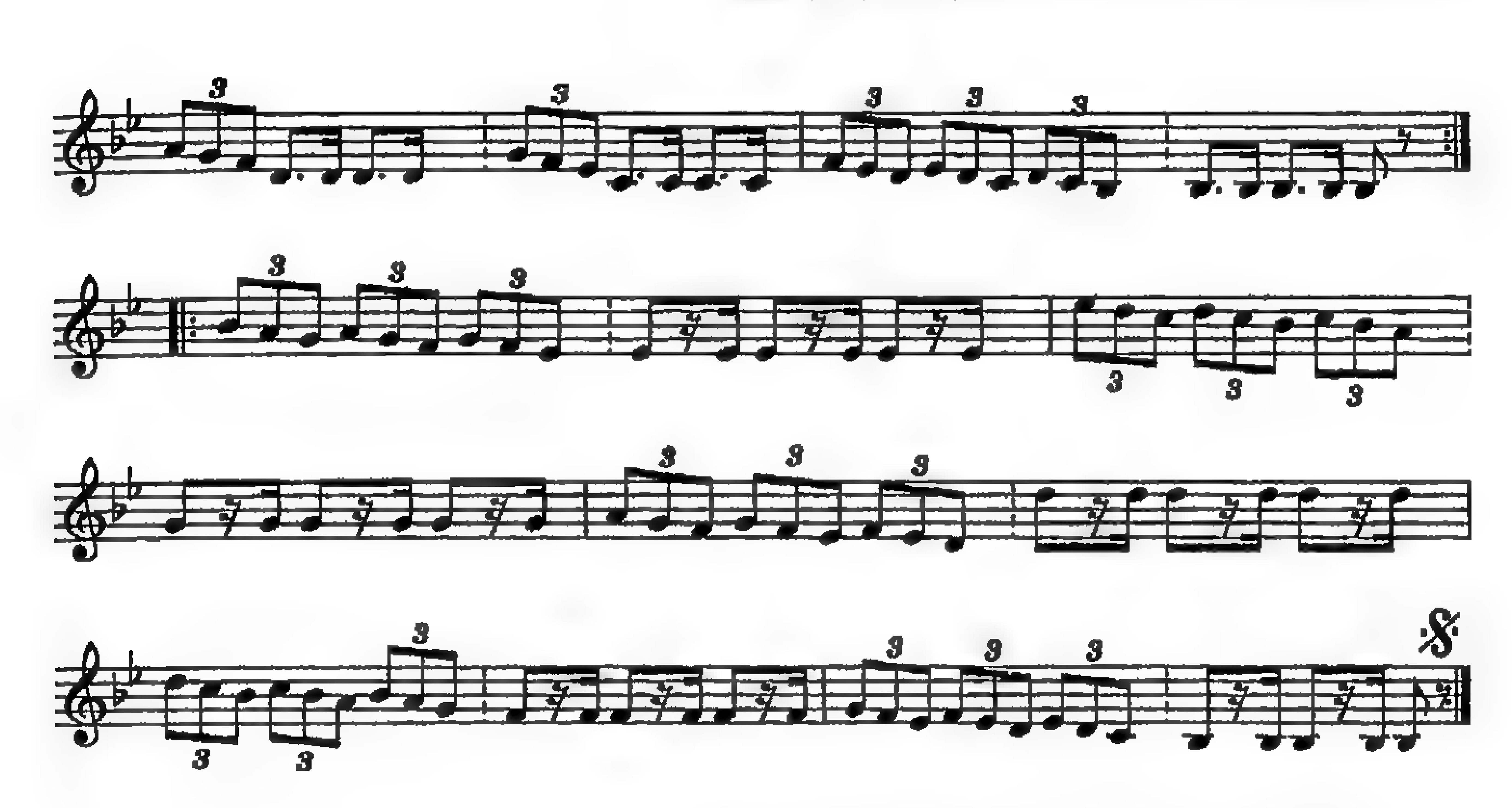
الجملة الثانية تؤلفها عبارات ثلاث، الأولى بعد نقرات سريعة صعوداً حتى الثانية عشرة (فا fa) تستقر بأناقة على التاسعة العليا (دو do).. تبدأ العبارة الثانية بهبوط نحو الخامسة كأن النفس تسقط مع اللحن في جب سحيق، لتبدأ من جديد محاولة الصعود باستخدام خلايا لها نفس الأزمنة المستخدمة في الجملة الأولى، بهبوط حتى الدرجة الثانية (دو do)، وهذا تهيئ موفق للقفلة المغايرة لنهاية الخانة الأولى،، وهذا أمر سوف تلحظه في قفلة ثالثة خانات السماعي.

عملية الخلق الفريد الذي نتناول عناصره بالتحليل - أراني قاصراً عن الوصول إلى مستواه الإبداعي الرائع، لأننا حين نصل إلى الخانة الرابعة سوف ينتابنا الذهول والدهشة، فلقد اختار لها كعادته (سنكين سماعي) المتكون من ست وحدات كبيرة(سوداء) إيقاعاً لجملها الموسيقية، لكنك تحس حين تنصت إلى عناصرها الصغيرة أنك في مشهد عرض عسكري، وفي هذا إيحاء بأن الشيخ علي أراد أن يختم مؤلفه متحدياً، بعد جولات أربعة كانت الألحان الشجية هي السائدة فيها.. خلايا صغيرة تبدأ من الأعلى آيبة إلى أساس المقام، ثم كرة مماثلة ببداية أعلى ثم أرقى، فعودة إلى القرار فتستقر نفسه وروحه، ويعود إلى التسليم الذي يريد له أن يستقر في حنايا ذاكرة المتلقي فلا يسطيع نسيانه..

لايظنن منصت إلى سماعي مقام عجم أنه الوحيد بين أعمال الشيخ الذي تنطبق عليه المواصفات هذه، بل كل أعماله تصدر عن نفس تأليفي مديد متأجج، وروح إبداعية متألق، وسيطرة على الأدوات قل أن تجده بين المؤلفين لهذا اللون التراثي (الكلاسيكي)، إن كانوا عرباً أم شرقيين..

ولنلق نظرة على مدونة الخانة الرابعة لنرمق ما تحدثنا عنها آنفاً.





تعاريف تخدم التحليل والبحث

- درجة الارتكاز الأساس: الدرجة التي ينتهي بها اللحن مخلِّفاً الأثر المقامي (مزاج المقام)[1] المطلوب، بعد انتهاء الجمل الموسيقية المرتجلة أو المُؤَلَّفة.

- سلم المقام: هو مصوّر بياني توضح فيه درجة الأساس التي ينتهي بها اللحن، وترسم الدرجات المستخدمة في المقام، وتبين فيه الأبعاد بين درجاته، وتوزعها ضمن مجموعات (عقود) تختلف أسماؤها حسب الأبعاد فيما بينها..

---

(١) استخدمنا كلمة مزاج المقام تعبيراً عن (السلطنة)، نقلاً عن الدكتور نبيل اللو، أما نحن فنرى أن عبارة (الأثر المقامي)، قد تكون أشمل وأعم في التعبير عن ما يخلِّفه عزف أو غناء مؤلف على مقام ما من إحساس فريد، لا يشاركه فيه مقام آخر حين تناوله بالعزف أو الغناء.

- عقود سلم المقام: الأجزاء التي ينقسم إليها السلم حسب توالي الألحان التي صيغت في المؤلفات الكلاسيكية(التراثية) صعوداً وهبوطاً، وهي بمجموعها وتواليها تشكل الأثر المقامي الذي ذكرناه..

- الأثر المقامي: إحساس فريد يخلّفه معالجة مقام ما في نفس المستمع المتذوّق، لا يشاركه مقام آخر فيه، دون لبس أوغموض، رغم التقارب الشديد في أحيان كثيرة.. وهو هنا (صبا يتلوه سيكاه).

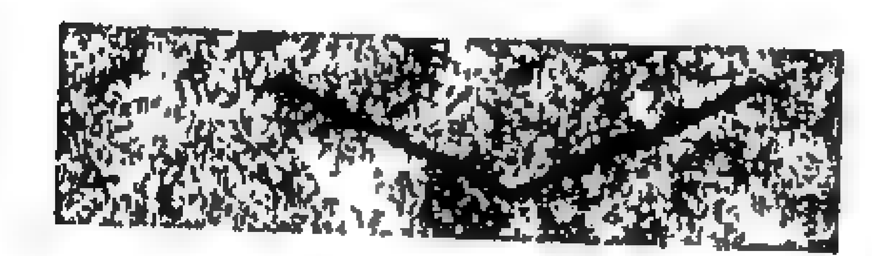
- دليل المقام (اللائحة – Armatur): ومنه نتبين الدرجات الموسيقية دائمة التحول عن وضعها الطبيعي، وكان الدليل سابقاً وقبل المؤتمر الأول للموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢، يضم إشارات (البيمول والدييز) في دليل المقام، لكن علماء الموسيقا المجتمعين هناك، قرروا اتباع الطريقة الأوروبية في استخدامه، واتفقوا أن يكون في الدليل واحد منها فقط، وفي حال ورود إشارة تحويل مخالفة - مرورية أو دائمة – توضع إلى جانب الدرجة الموسيقية المعنية.

مصطلحات الأبعاد بين درجات سلالم المقامات

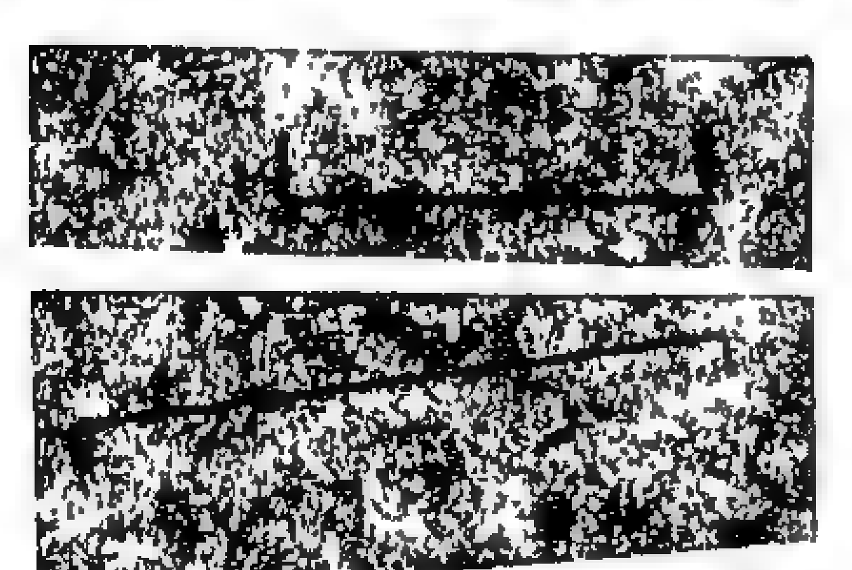


١- البعد الكامل :

٢- ثلاثة أرباع البعد :
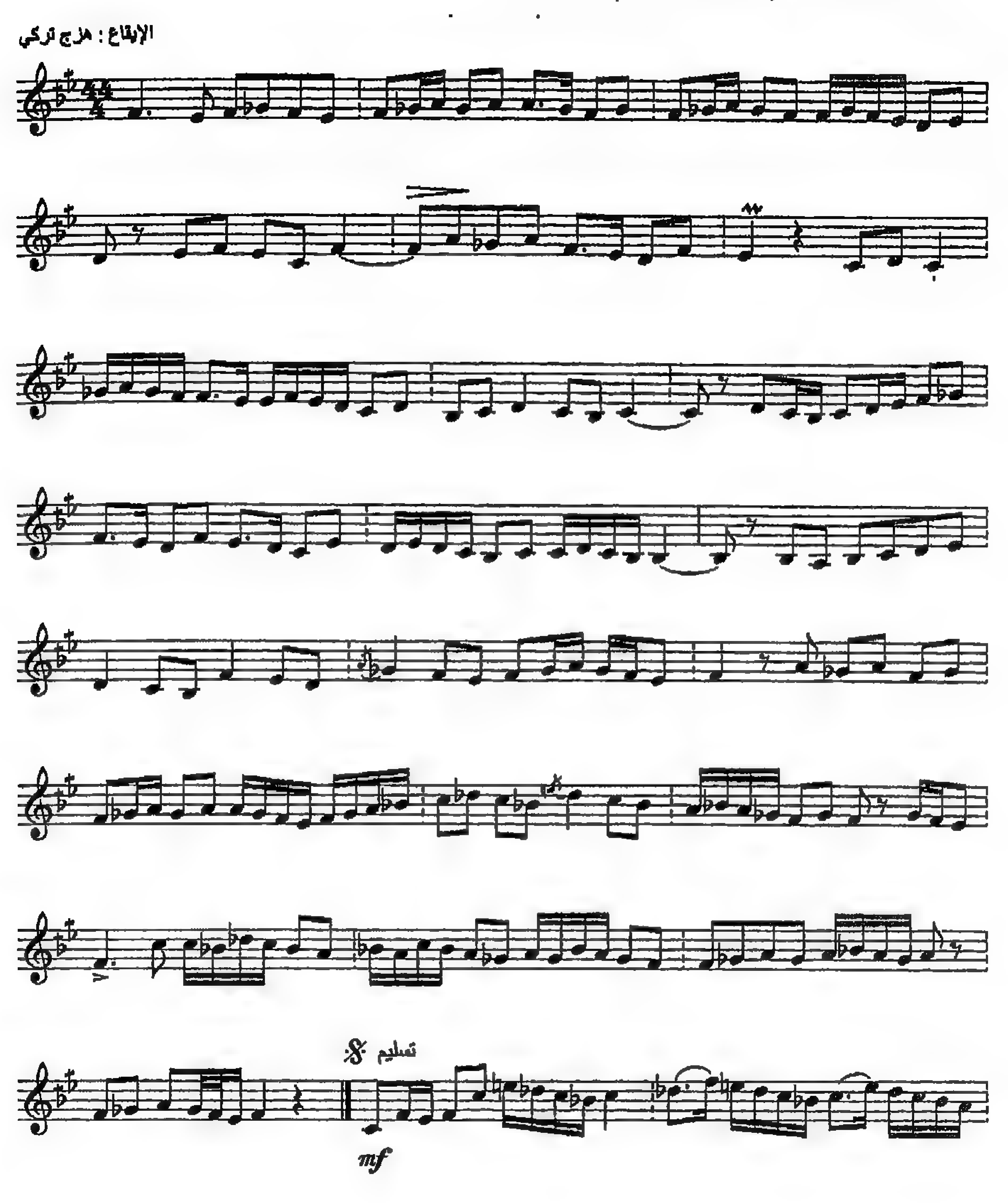


٣- نصف البعد :



٤- البعد ونصف البعد:
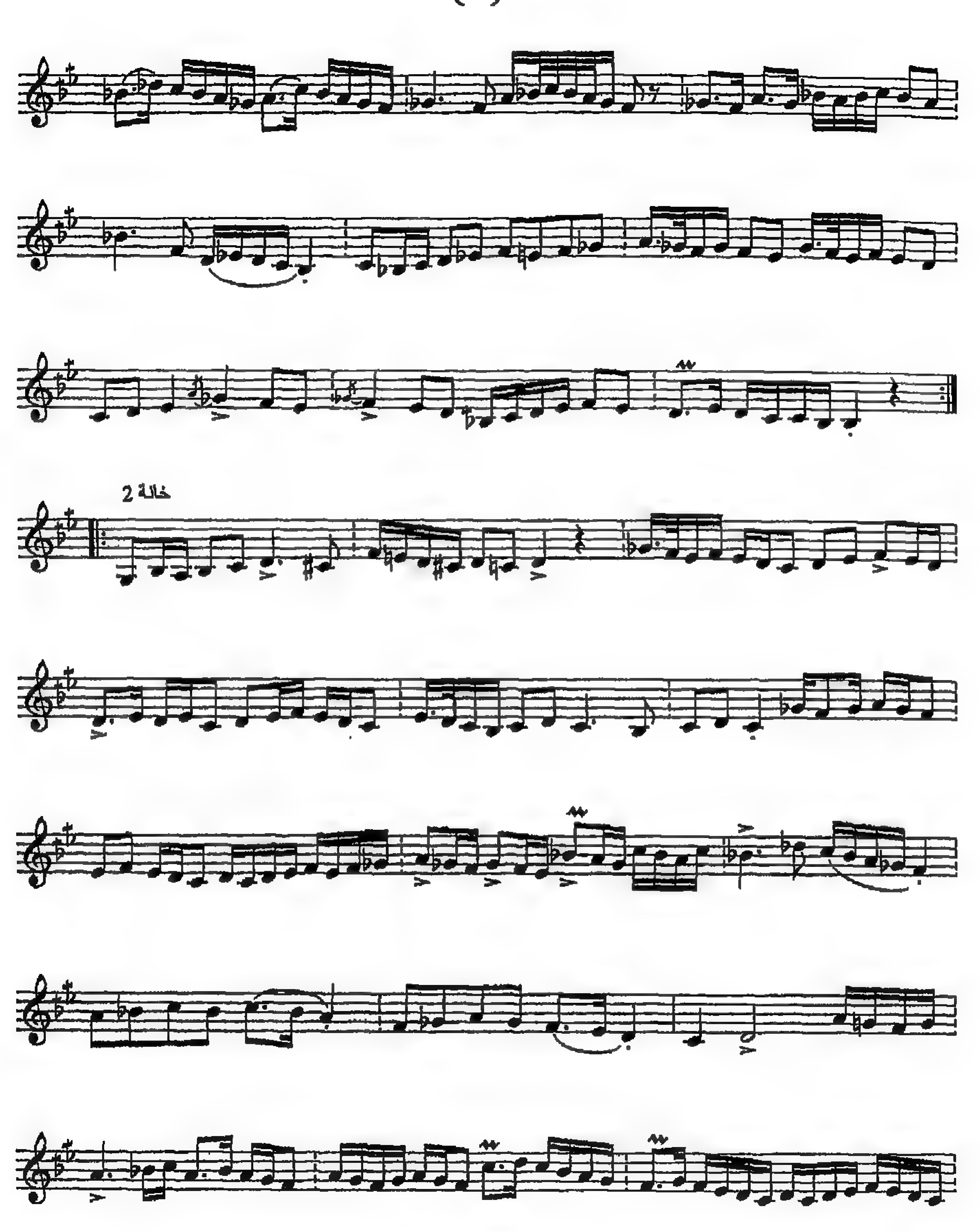
٥- العقد :

بشرف أو (بشرو) مقام بسته نكار



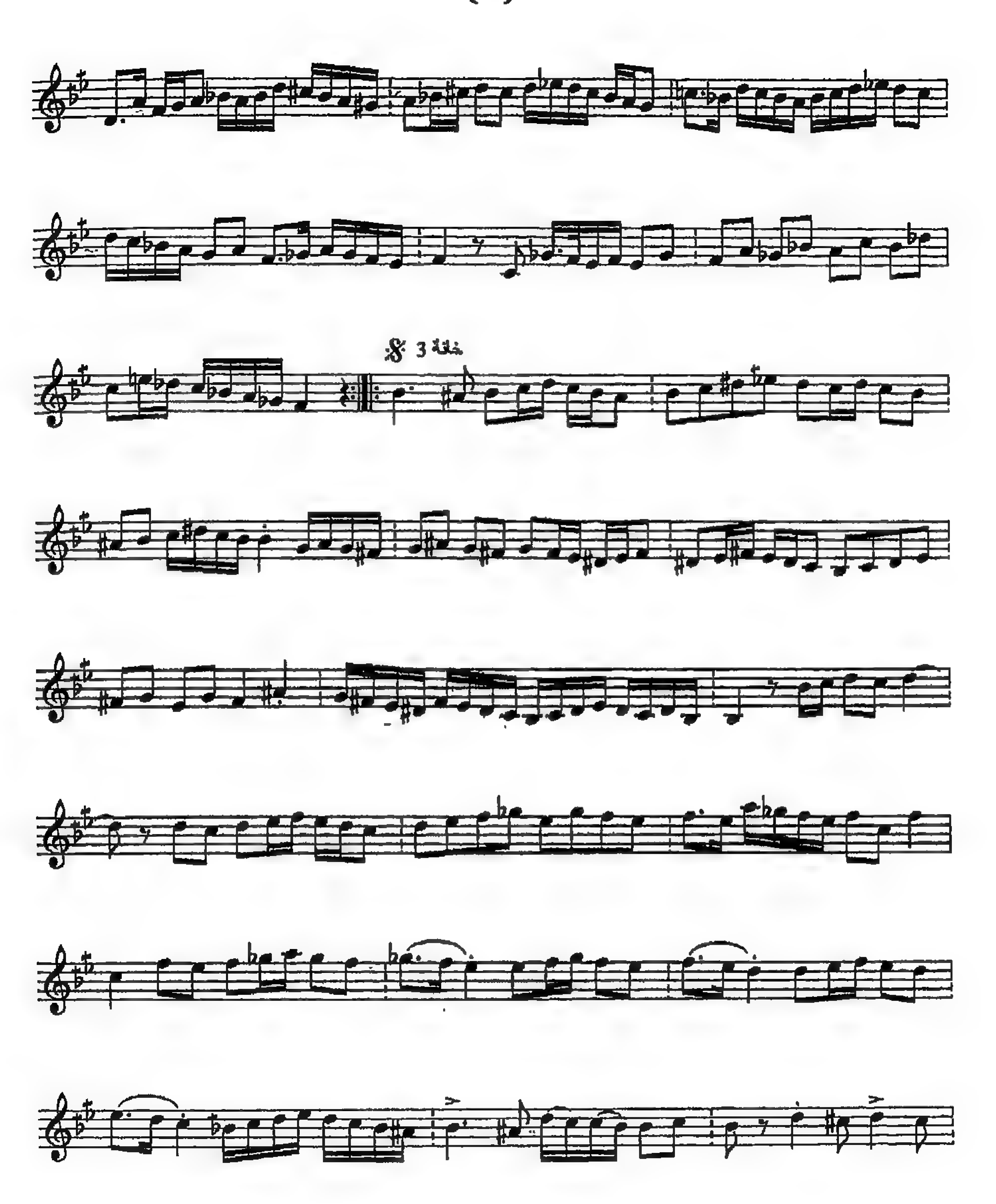
بشرف مقام بسته نكار
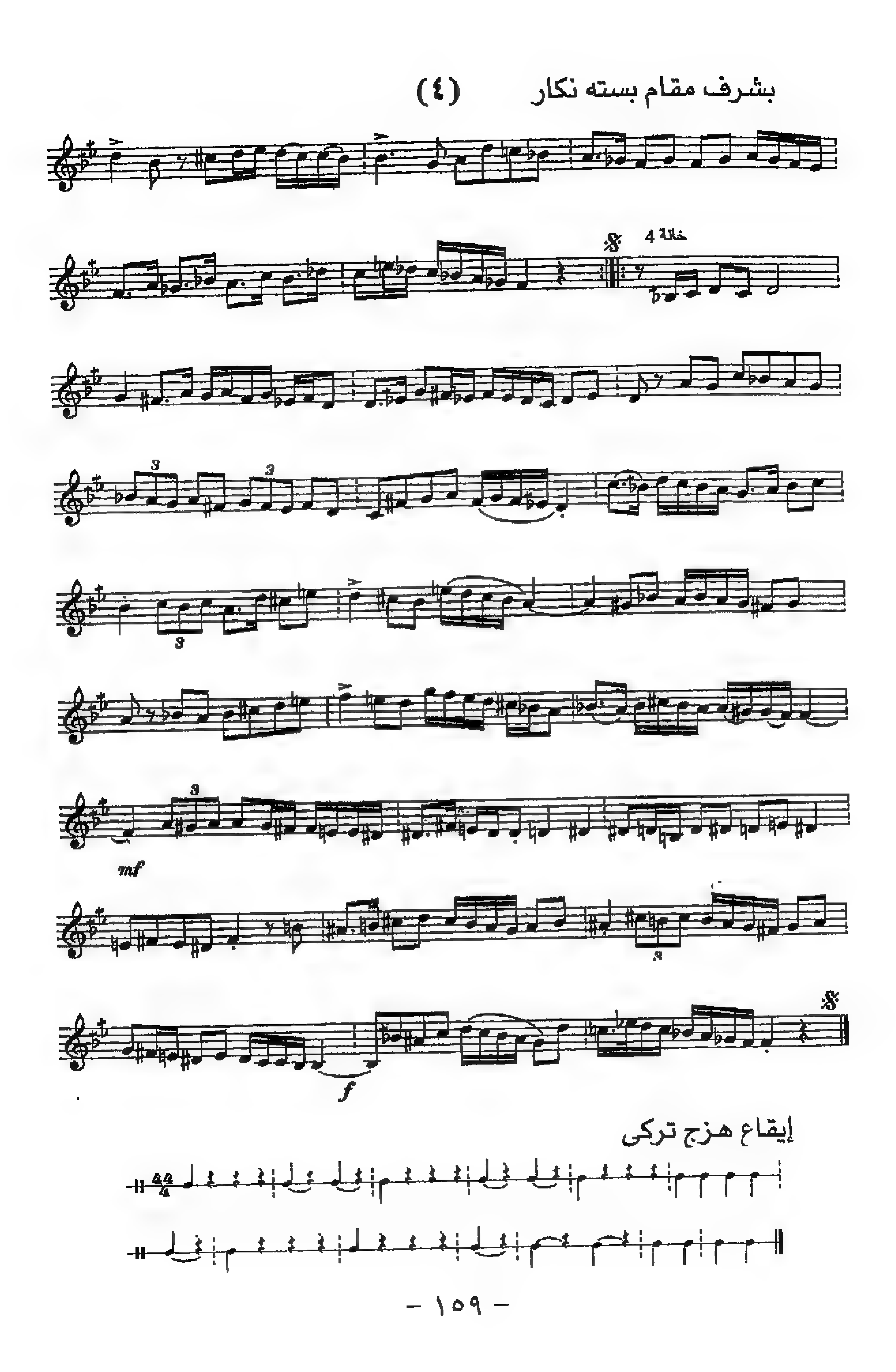
(٢)
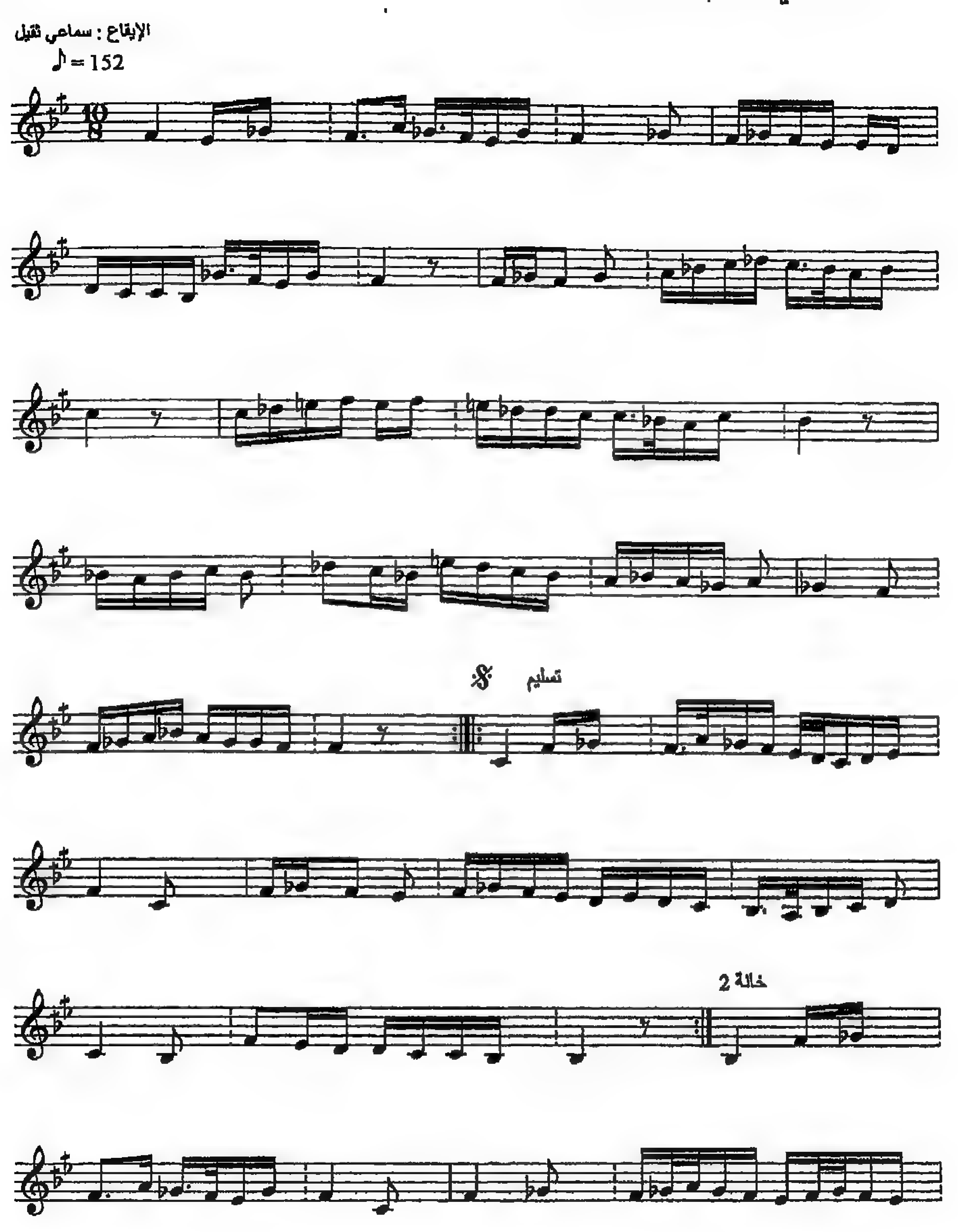


بشرف مقام بسته نكار

(٣)
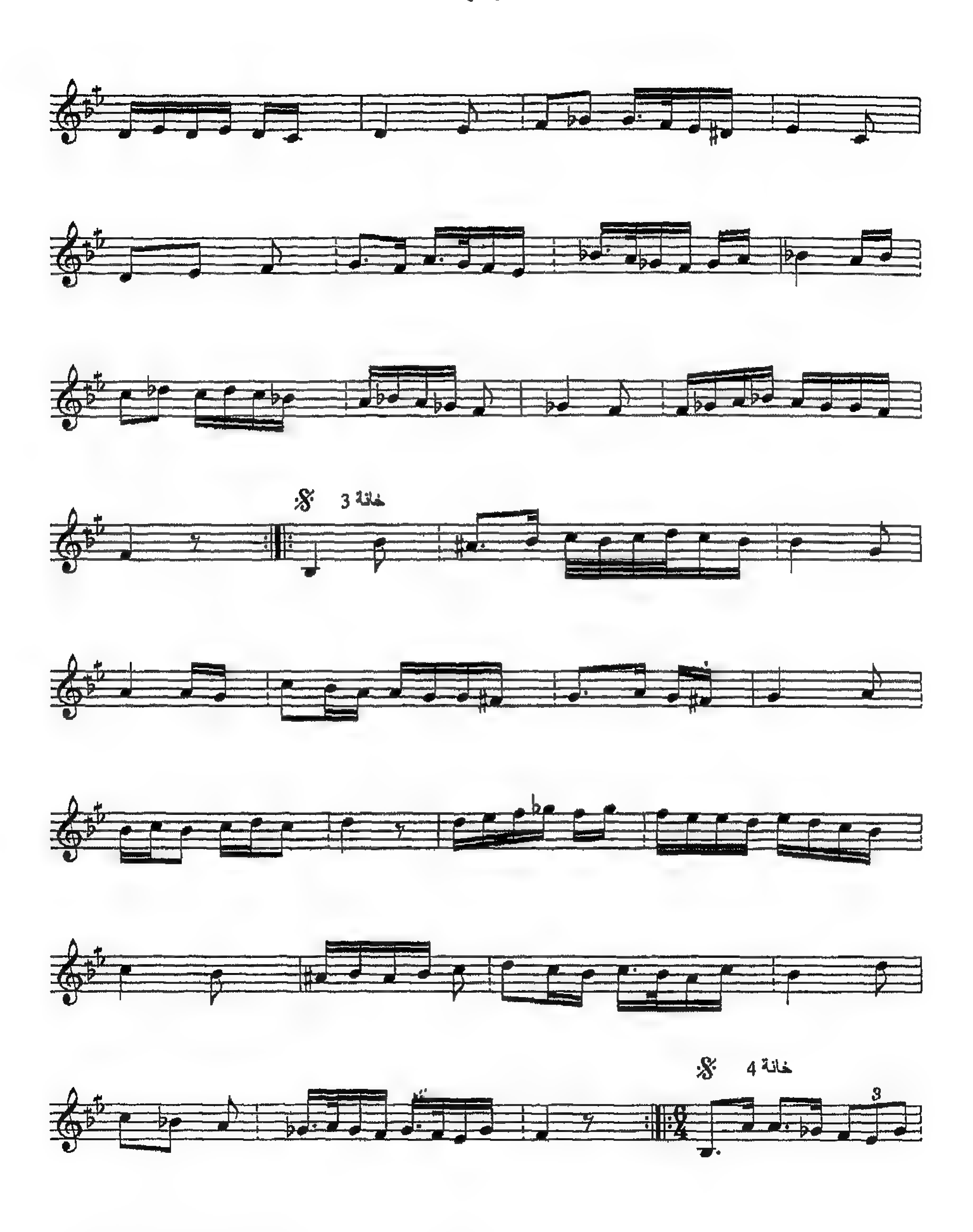



بشرف مقام بسته نكار (٤)
خانة 4
mf
f
إيقاع هزج تركى
4/4

سماعي مقام بستة نكار
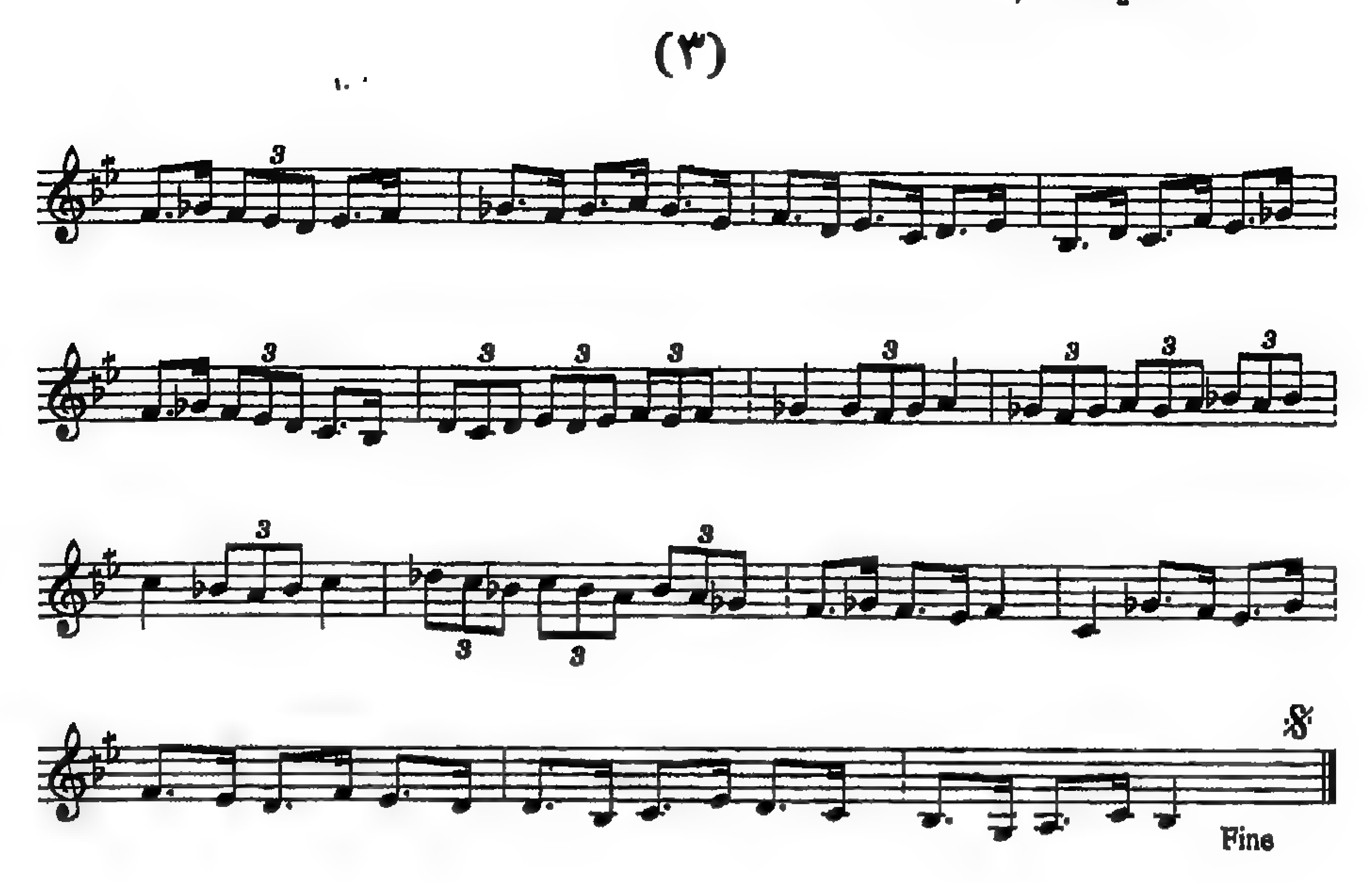


سماعي مقام بسته نكار

(٢)
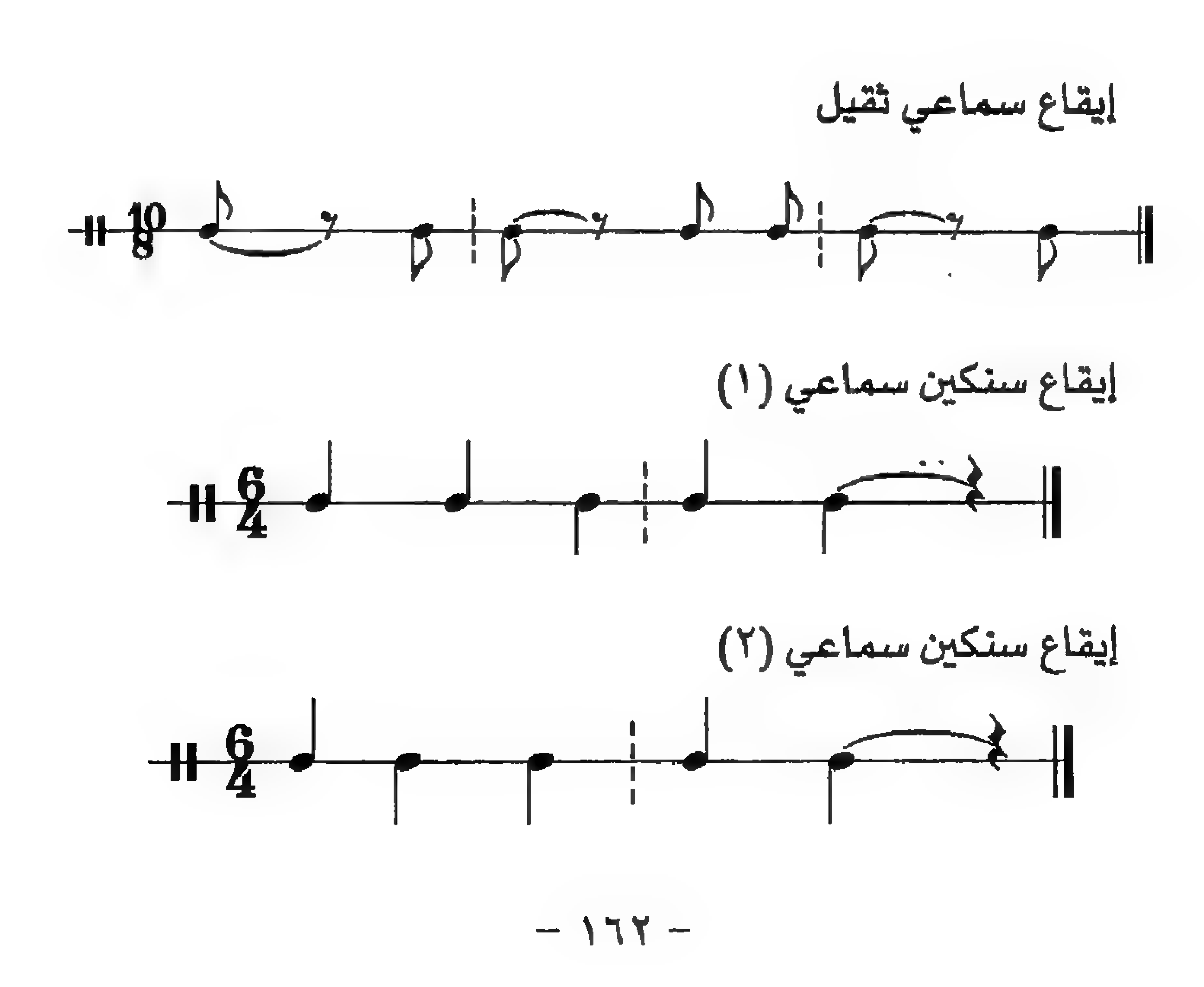


سماعي مقام بسته نكار

(٣)



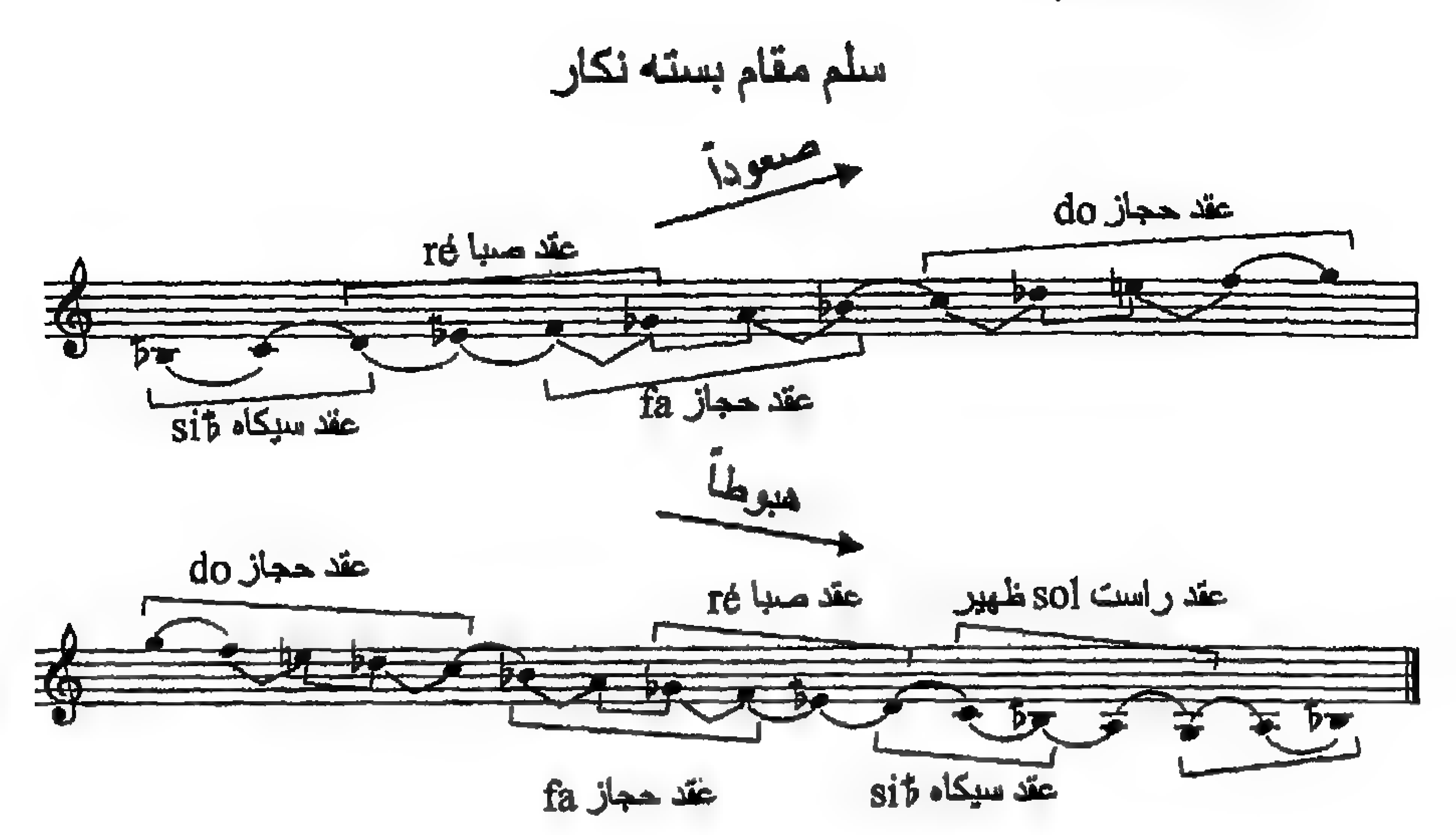
إيقاع سماعي ثقيل

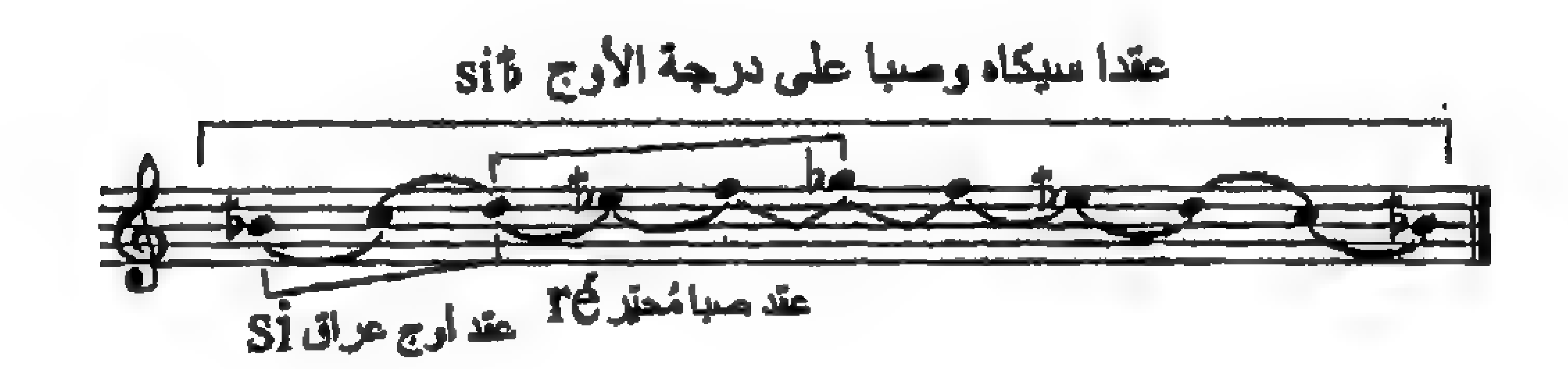


إيقاع سنكين سماعي (١)

إيقاع سنكين سماعي (٢)

خارطة المقام





- درجة الارتكاز: سي si المسماة عراق.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه عى درجة (سي si)، وهـو الأخيـر ستخداماً في النص اللحني.

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) صبا على دَرجة دوكاه (رى ré)، وهـو الأول استخداماً في المؤلفات الآلية والغنائية.

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة جهاركاه (فا fa).

٤ - عقد خامسي (ذو خمس) حجاز على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد خامسي (ذو خمس) حجاز على درجة كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة جهاركاه (فا fa).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) صبا على درجة دوكاه (رى ré).

٤ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة (سي ب si).

٥ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) راست على درجة يكاه (صول sol).

- حين تناول عقد الجواب تكون العقود على النحو التالي:

صعوداً:

١ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة أوج (سي ب si).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) صبا على درجة محيّر (رى ré).

هبوطاً:

١ - عقد رباعي (ذو أربع) صبا على درجة محيّر (رى ré).

٢ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة أوج (سي ب si).

٣ - عقد راست على درجة نوا (صول sol).ظهير للعقد الثالث.

في سياق التأليف:

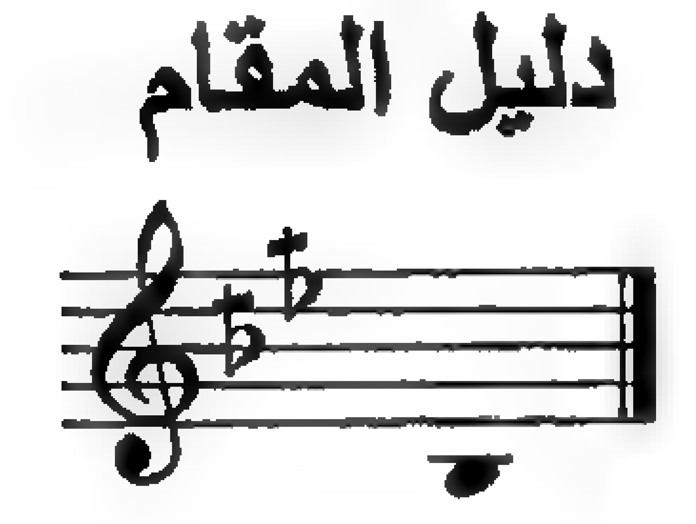
من المفترض أن يبدأ المؤلف بمعالجة جمل على العقد الثاني (صبا)، والثالث (حجاز)، وقد ينتقل إلى العقد الرابع لضرورة تأليفية، نهاية وبعد الانتهاء من المعالجة اللحنية يعود هابطاً إلى العقد الأول

مـاراً بالعقـدين الثالـث فالثـاني، حتـى يستقر اللحـن علـى العقـد الأول (سيكاه) ودرجة الارتكاز (الأسـاس سـي si)، ليس مـن مـانع أن يعرج المؤلف على عقد عجم على درجة عجم (سي si)، وعقد كرد أو حجـاز كار على درجة حسيني (لا la).[1]

- الأثر المقامي: بسته نكار «صبا على درجة دوكاه (رى ré) و سيكاه عى درجة العراق (سي si).
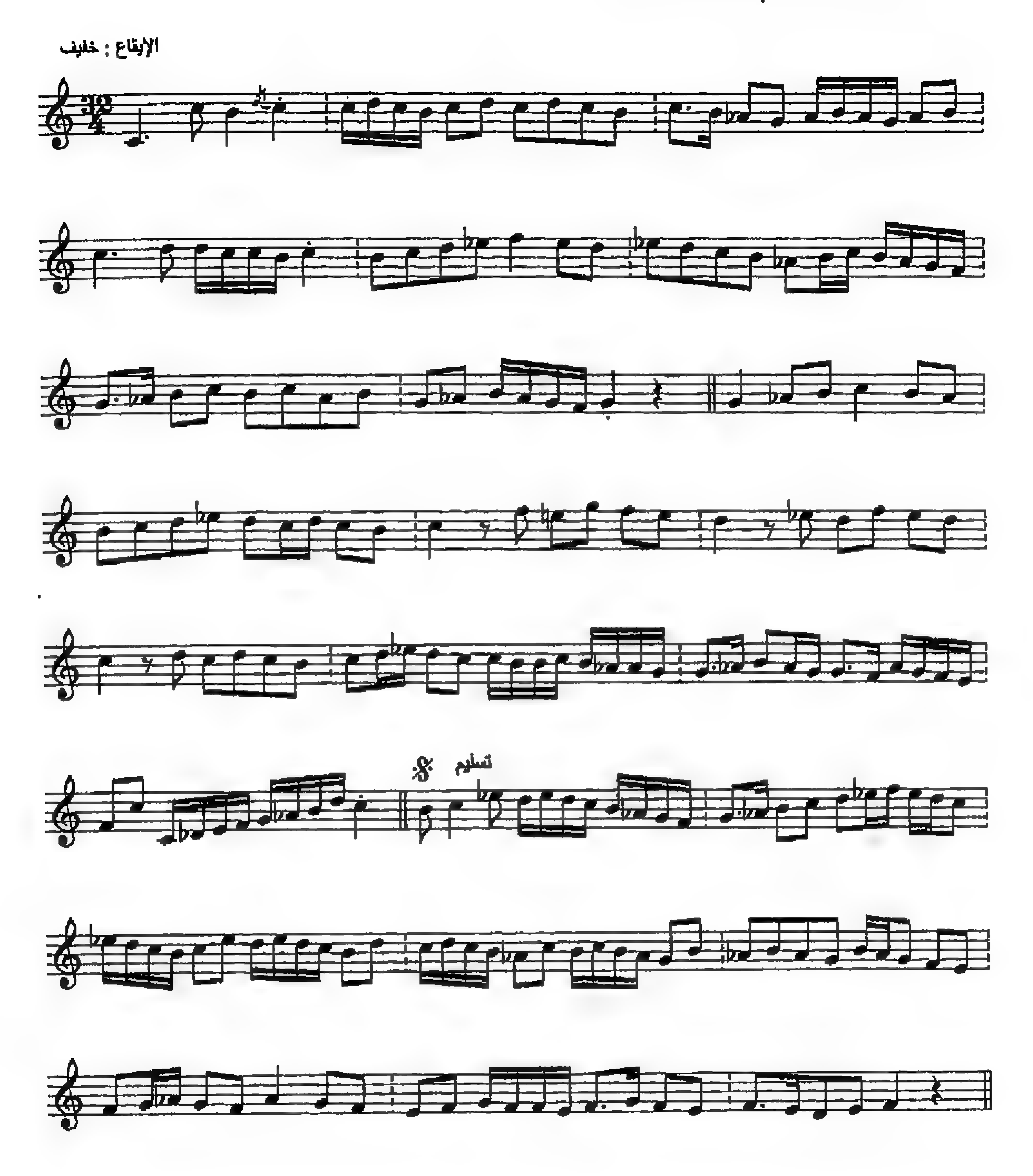
- دليل المقام: (سي si) - (مي mi)..

دليل المقام
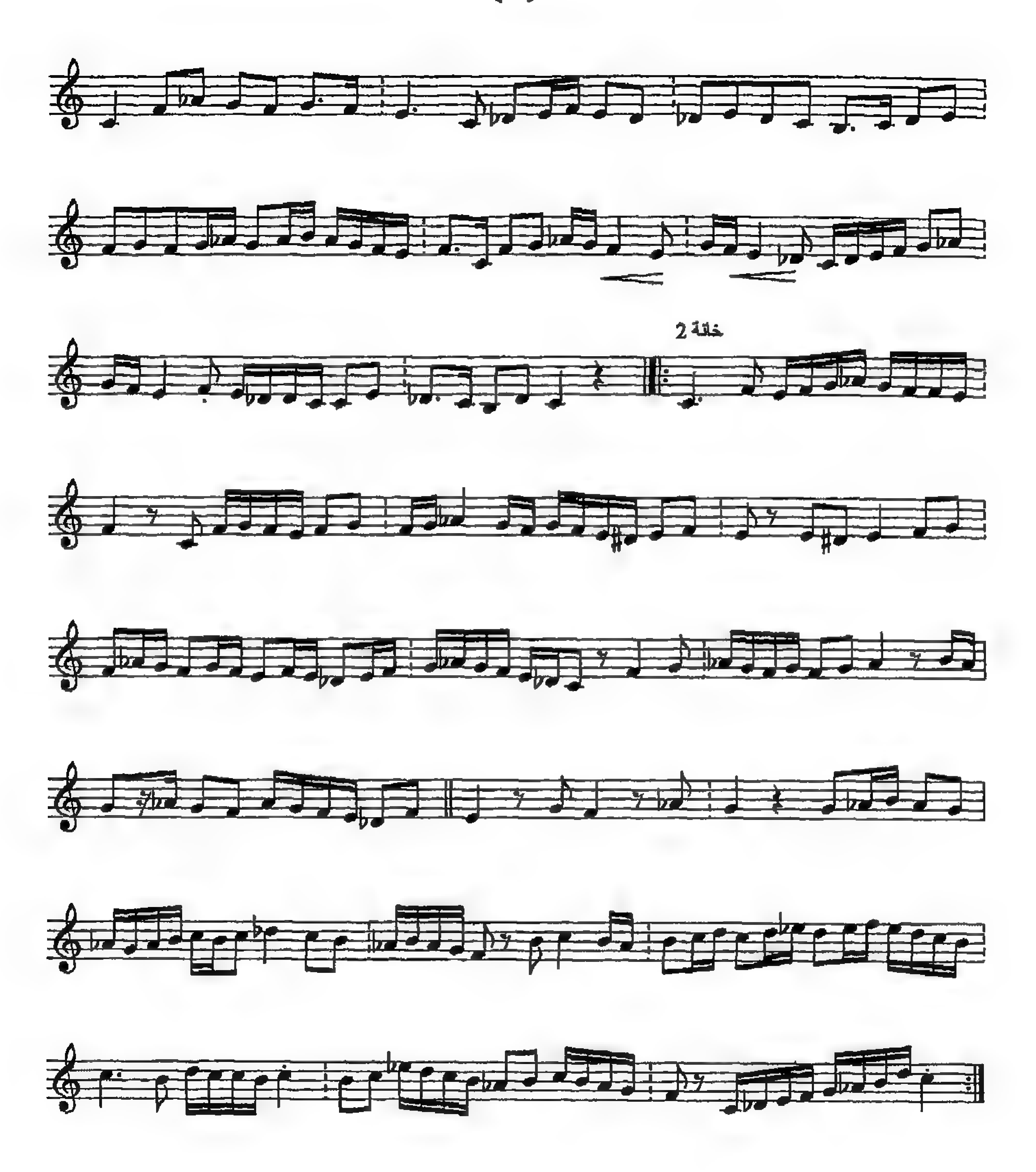


(١) اعتمدنا في هذا التحليل على ماورد في (مقررات المؤتمر)، وكتاب (تاريخ الموسيقا العربية) للبارون ديرلانجيه. كما تجد فيه مارأيناه بعد الاستقراء للمؤلفات الآلية والغنائية والمرتجل من قصائد السادة المنشدين والمطربين الحلبيين، التي صنعت على مقام بسته نكار.

بشرف مقام حجاز كار
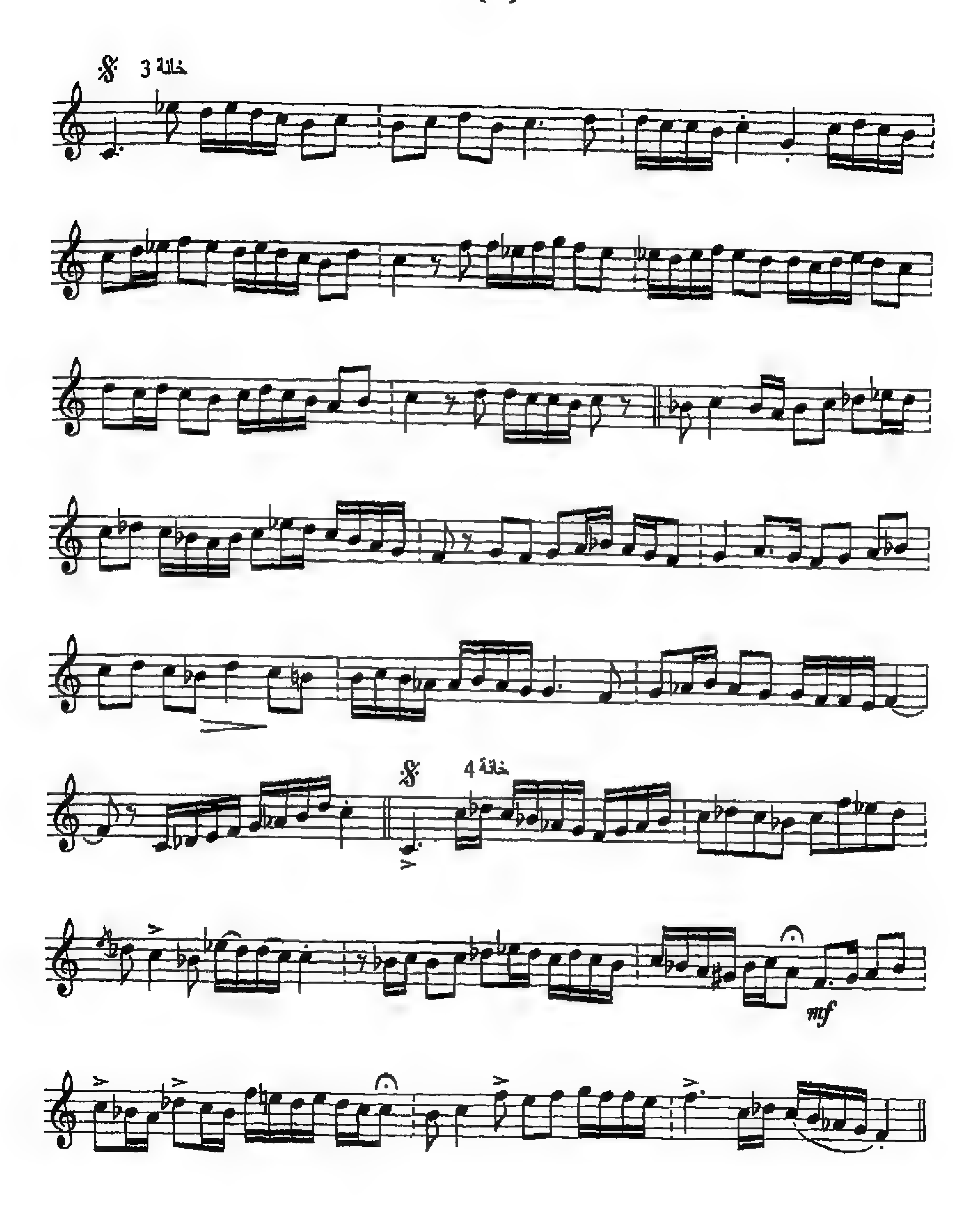


بشرف مقام حجاز كار

(٢)
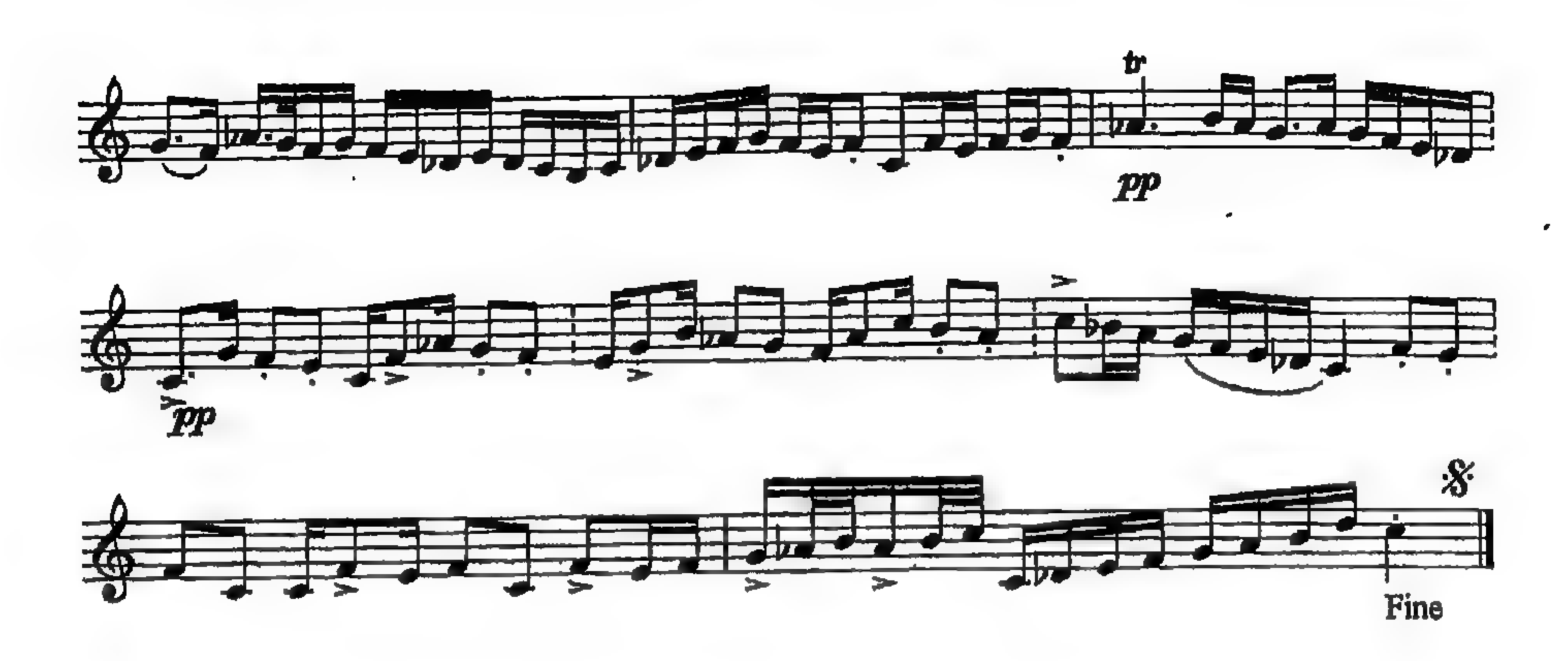


بشرف مقام حجاز كار

(٣)



بشرف مقام حجاز كار

(٤)



إيقاع الخفيف العربي المستعمل في حلب

♩= 80

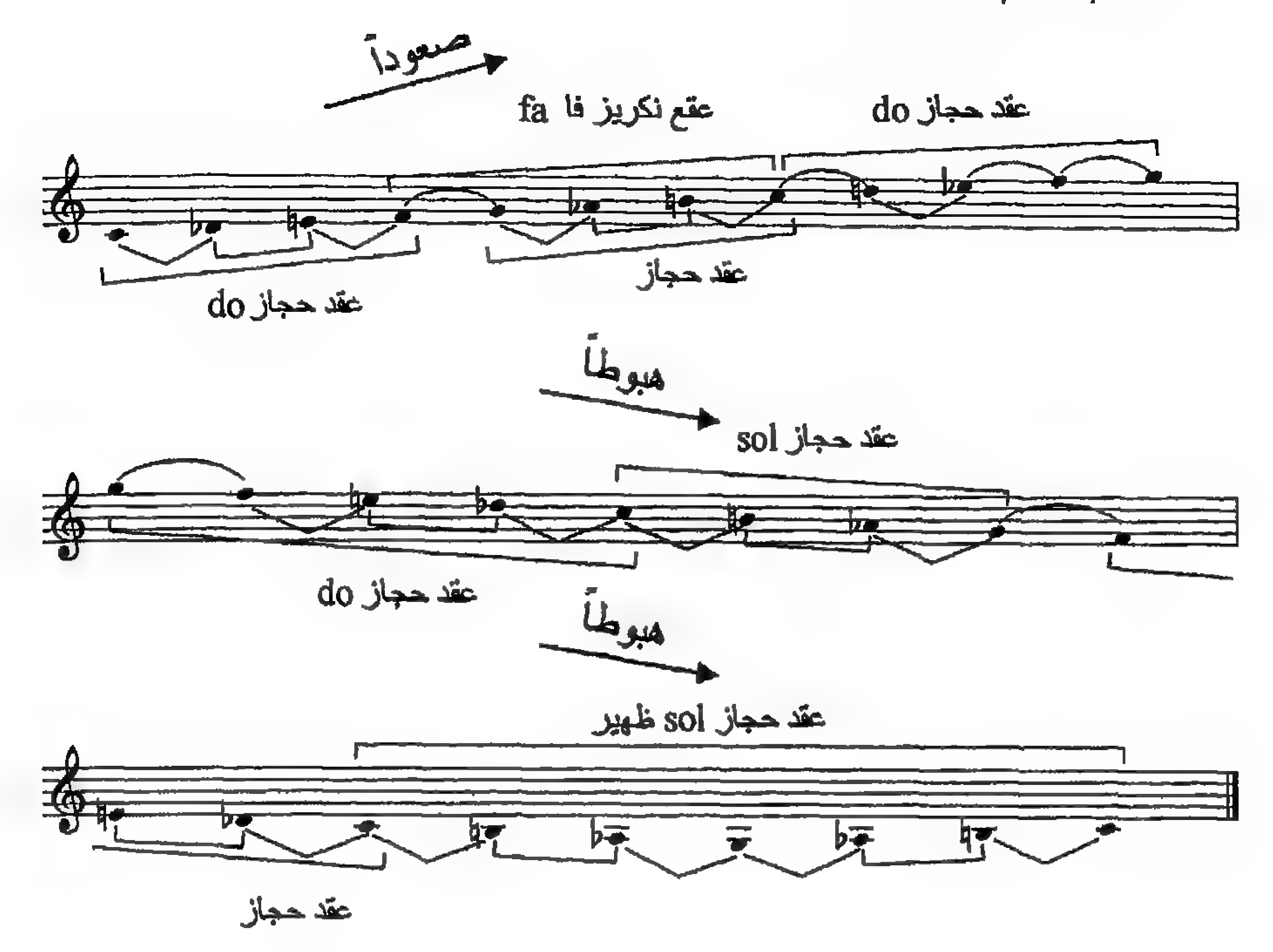
32/4

إيقاع الخفيف العربي

32/4

خارطة المقام

سلم مقام حجاز كار



- درجة الارتكاز: دو do المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة راست (دو do).

٢ - عقد (ذو أربع) حجاز على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد خماسي (ذو خمس) حجاز على درجة كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة راست (دو do).

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة يكاه (صول sol) ظهير للعقد الأول.

في سياق التأليف:

من المفترض تقليدياً «كلاسيكياً» أن يبدأ المؤلف بمعالجة جمل على العقد الثالث (نهاوند) على درجة كردان (دو do)بادئاً بدرجة ماهوران (سي ♮ si)، ثم الثاني (حجاز) على درجة نوا (صول sol)، وبعد لمس درجة (شاهيناز ری ♭ ré)، يصبح العقد الثالث حجازاً على درجة كردان (دو do)، ومنه هبوطاً إلى العقد الثاني.. بعد الانتهاء من المعالجة اللحنية يعود هابطاً إلى العقد الأول ماراً بالعقد الثاني، حتى يستقر اللحن على العقد الأول حجاز، ودرجة الارتكاز (الأساس دو do).. ليس من مانع أن يعرج المؤلف على عقد كرد على درجة نوا (صول sol) باستخدام(سي ♭ si)،وقد يجمِّل القفلة بلمس درجة (صول ♭ sol). - ومن قائل أنه يجب أن يكون العقد الثاني (نكريز فا fa) صعوداً، ويكون العقدان الثاني والثالث (نو أثر على فا fa) هبوطاً، المهم في الأمر أن يختم المؤلف أو مقطعاً منه لـ- (الخانة - التسليم) بعقد حجاز (دو do)، ليحدث الأثر المقامي (حجازكار).
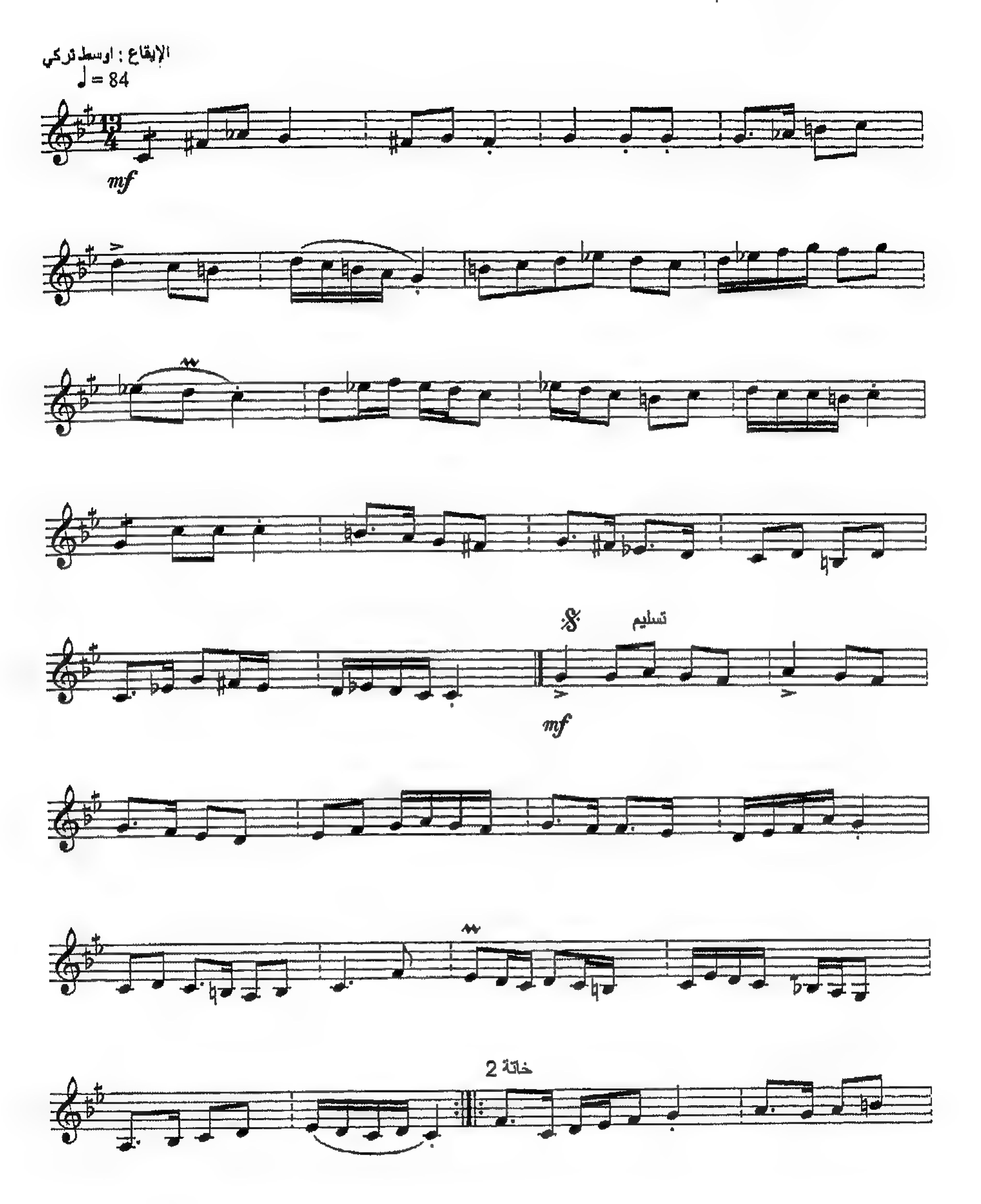
- الأثر المقامي: حجاز كار على درجة دو..

- دليل المقام: دون لائحة دليل، وكافة إشارات التحويل تدرج إلى يسار العلامات.

دليل المقام

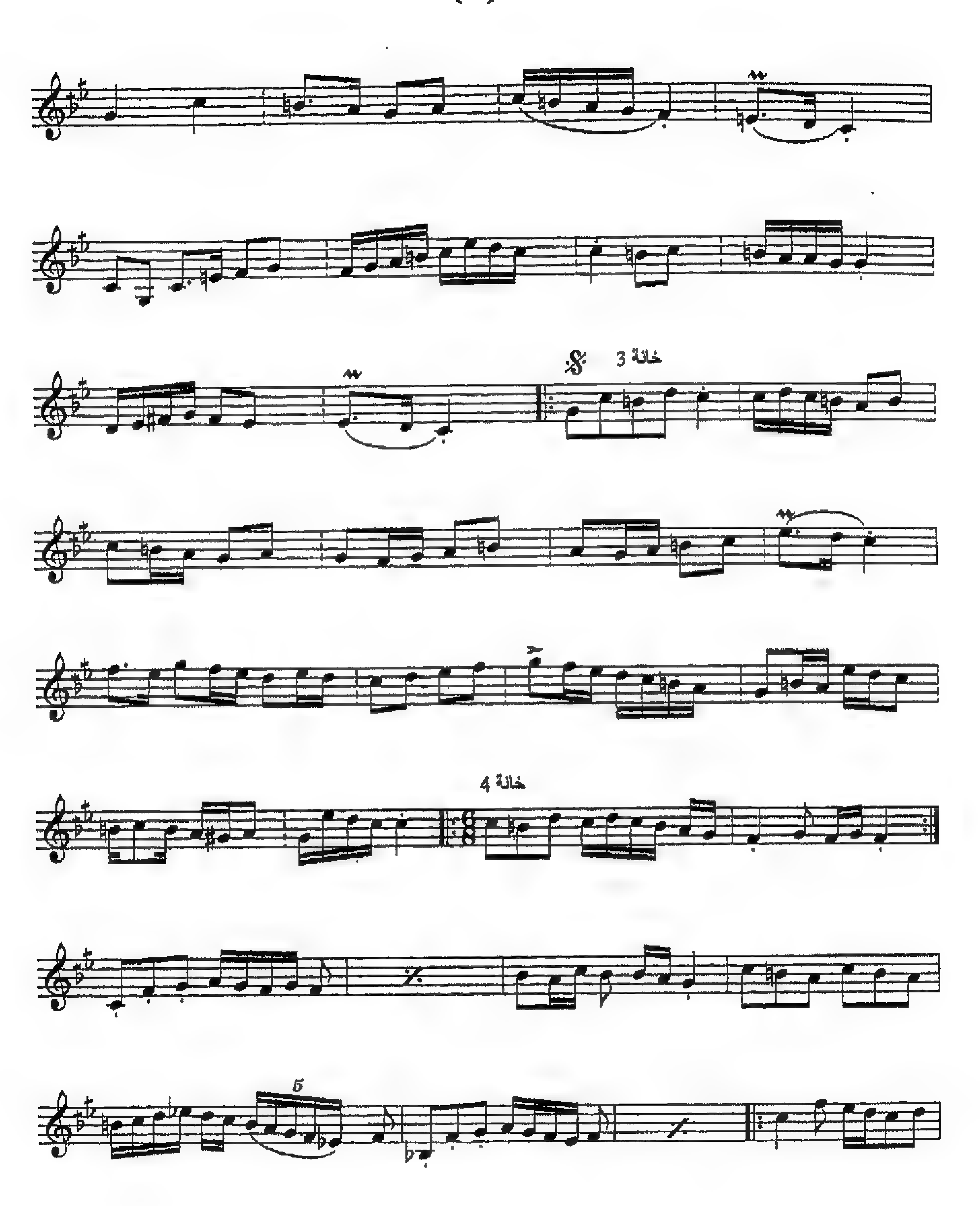


بشرف مقام حيّان



بشرف مقام حيّان

(٢)



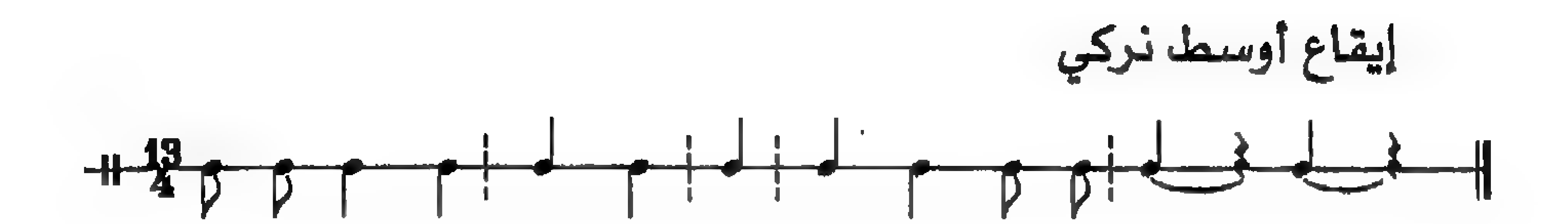
بشرف مقام حيّان

(٣)



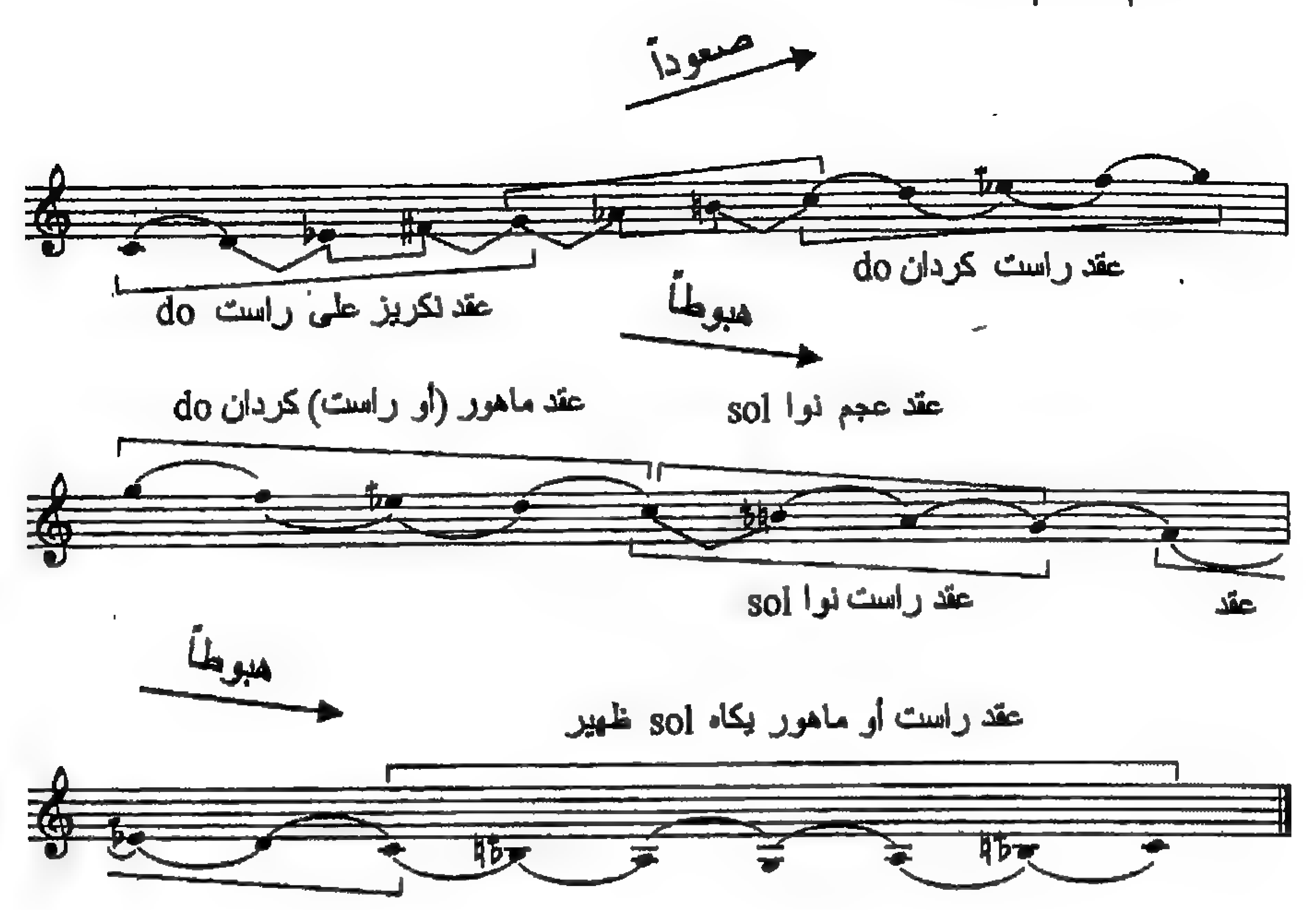


إيقاع أوسط تركي



خارطة المقام

سلم مقام حيّان



- درجة الارتكاز: دو do المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز على درجة راست (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد خماسي (ذو خمس) راست أو ماهور على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد خماسي (ذو خمس) راست أو ماهور على درجة كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) عجم أو راست على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) راست أو ماهور على درجة راست (دو do).

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة يكاه (صول sol).ظهير للعقد الأول.

في سياق التأليف:

من استقراء مؤلفات القدماء يظهر بوضوح ابتداؤهم بمعالجة جمل على العقد الثاني (حجاز) على درجة نوا (صول sol)، مستهلين به مع استخدام درجة حجاز (فا fa♯)، مستخدمين العقد الأول راست على درجة (دو do) ظهيراً لذاك العقد، منتقلين صعوداً إلى العقد الثالث راست على الكردان (دو do)، فإن اضطرهم لحن الجمل الموسيقية التالية الصعود إلى درجات العقد الرابع - كان عقد راست نوا (صول sol).. حين الهبوط يكون العقد الثالث ماهور أو راست كردان (دو do)، الأول مع درجة حساس (سي ♮ si) والثاني مع (سي ♭ si) مما يهيئ الهبوط إلى العقد الثاني عجم أو راست نوا (صول sol).. بعد الانتهاء من المعالجة اللحنية يُقفل هابطاً إلى العقد الأول.. قبل أن يستقر اللحن على درجة الارتكاز (الأساس دو do) .. قد يقوده الإلهام إلى معالجة لحنية على العقد ما قبل الأول (ظهيره) يكاه (صول sol) باستخدام(سي ♭ si) أو (سي ♮ si)، مستقراً بعد ذلك على درجة الارتكاز.
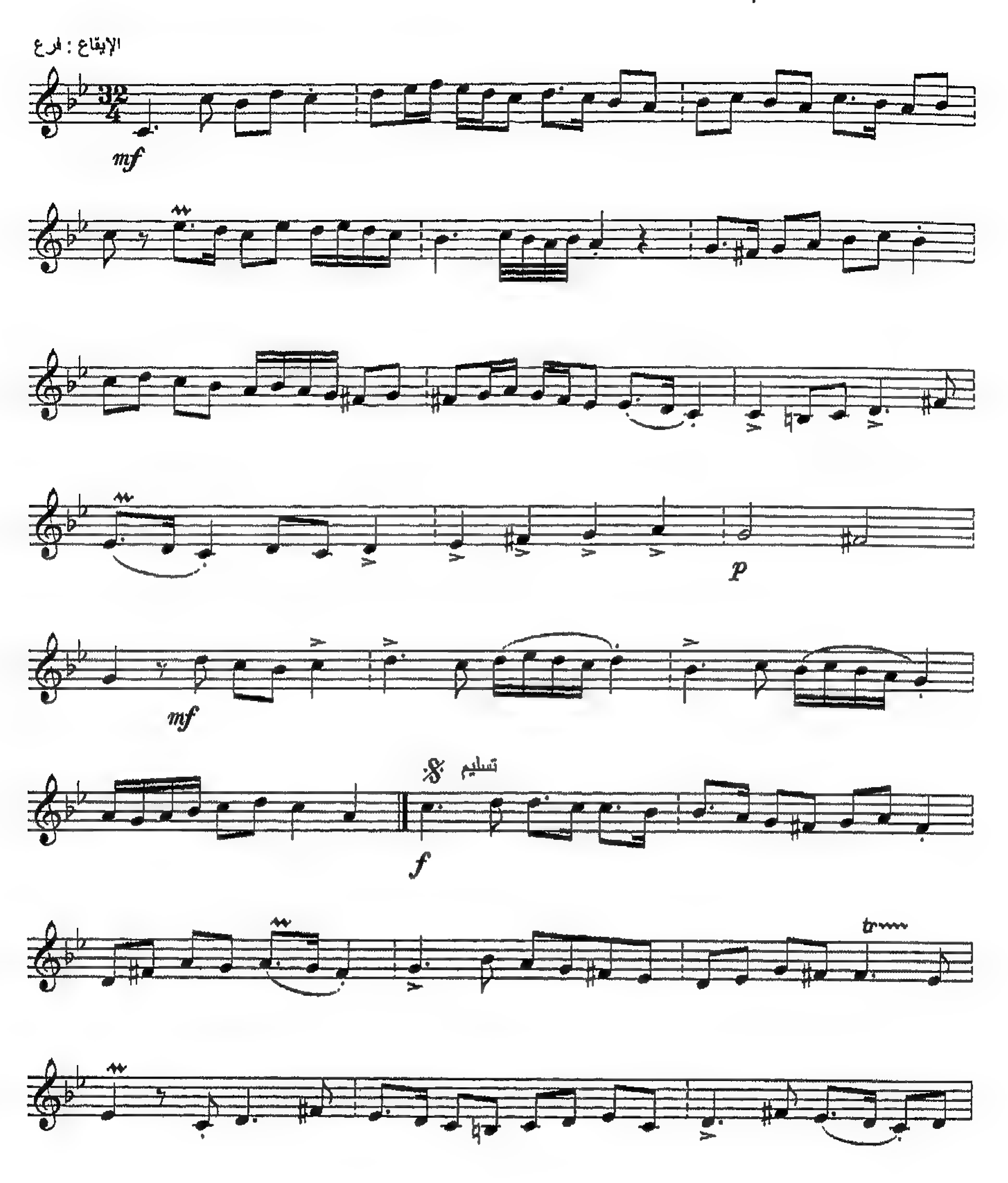
- **الأثر المقامي:** هجين بين مقامين (راست - نو أثر)

- **دليل المقام:** (سي ♭ si) و (مي ♭ mi)، وتأتي الدرجات الأخرى محولة كلما اقتُضي الأمر.

دليل المقام

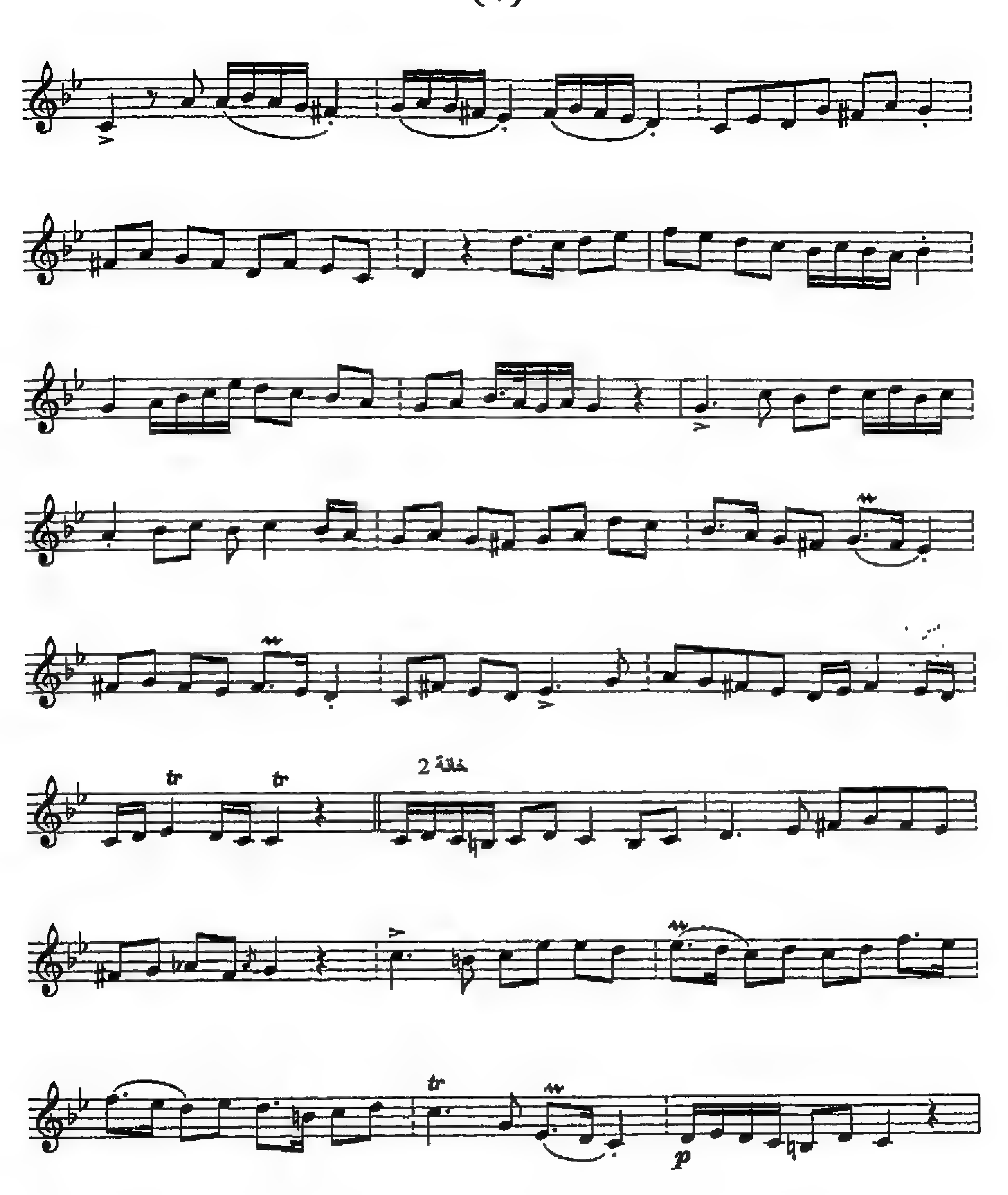


بشرف مقام نكريز
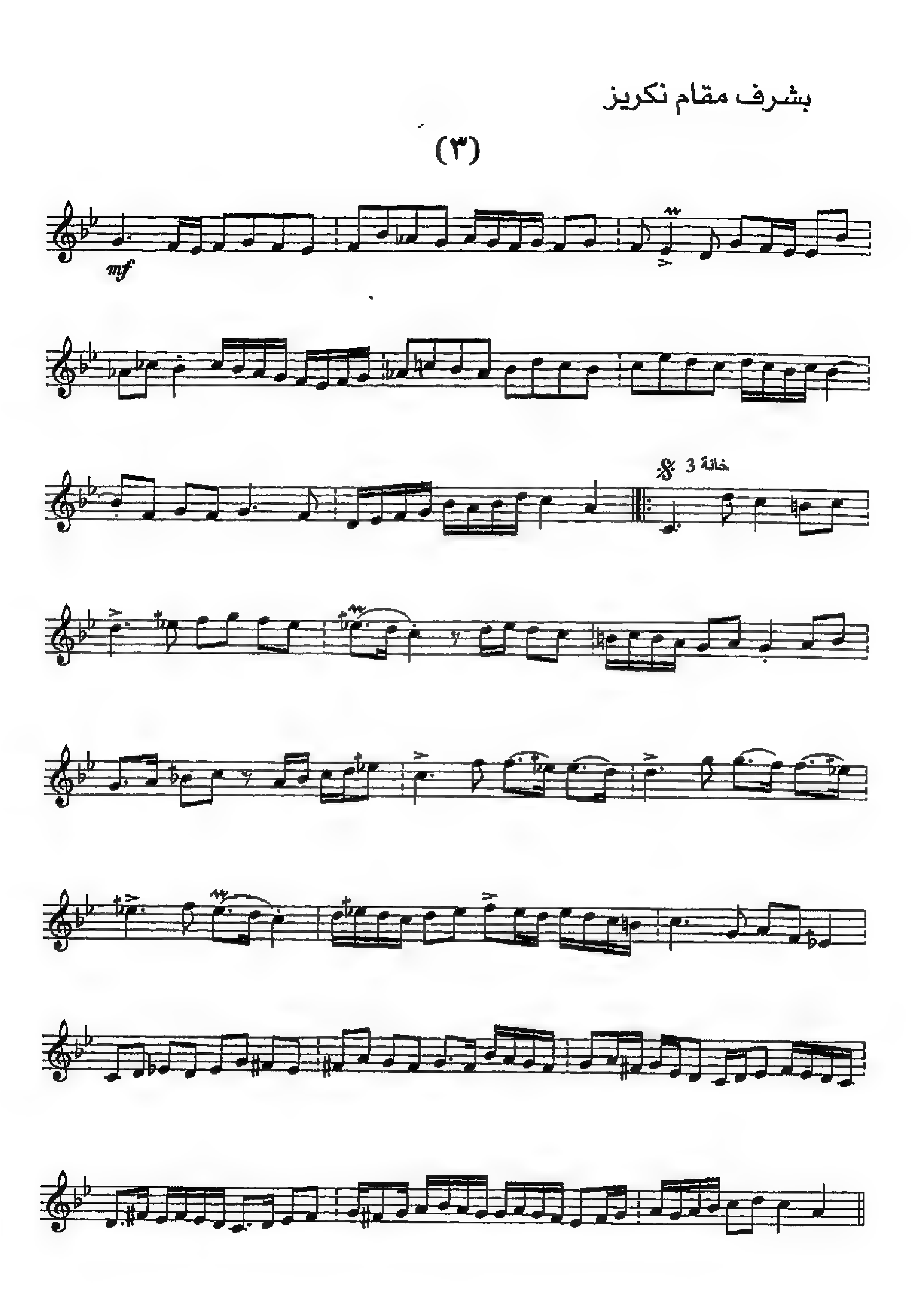


بشرف مقام نكريز

(٢)
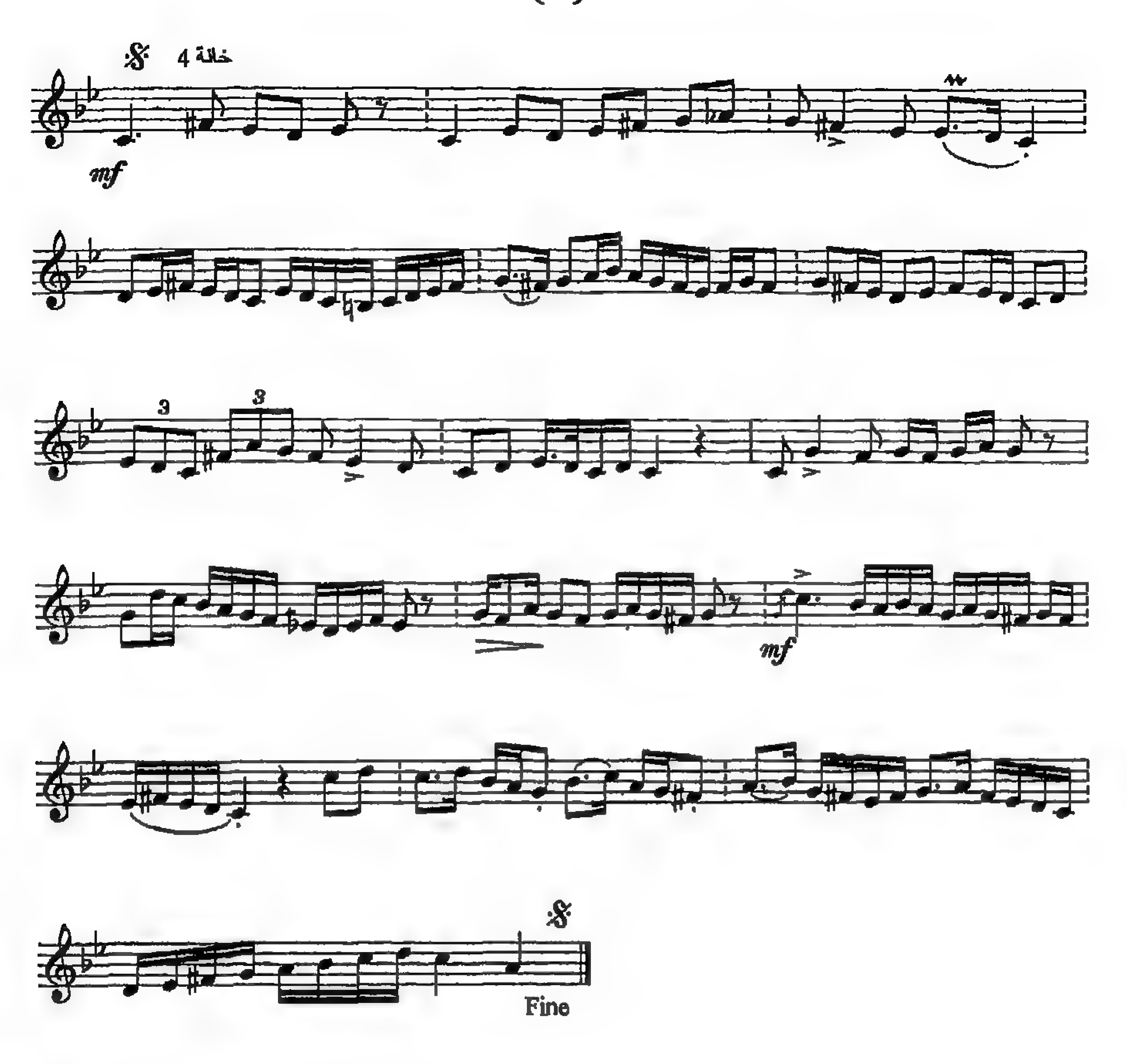


بشرف مقام نكريز

(٣)
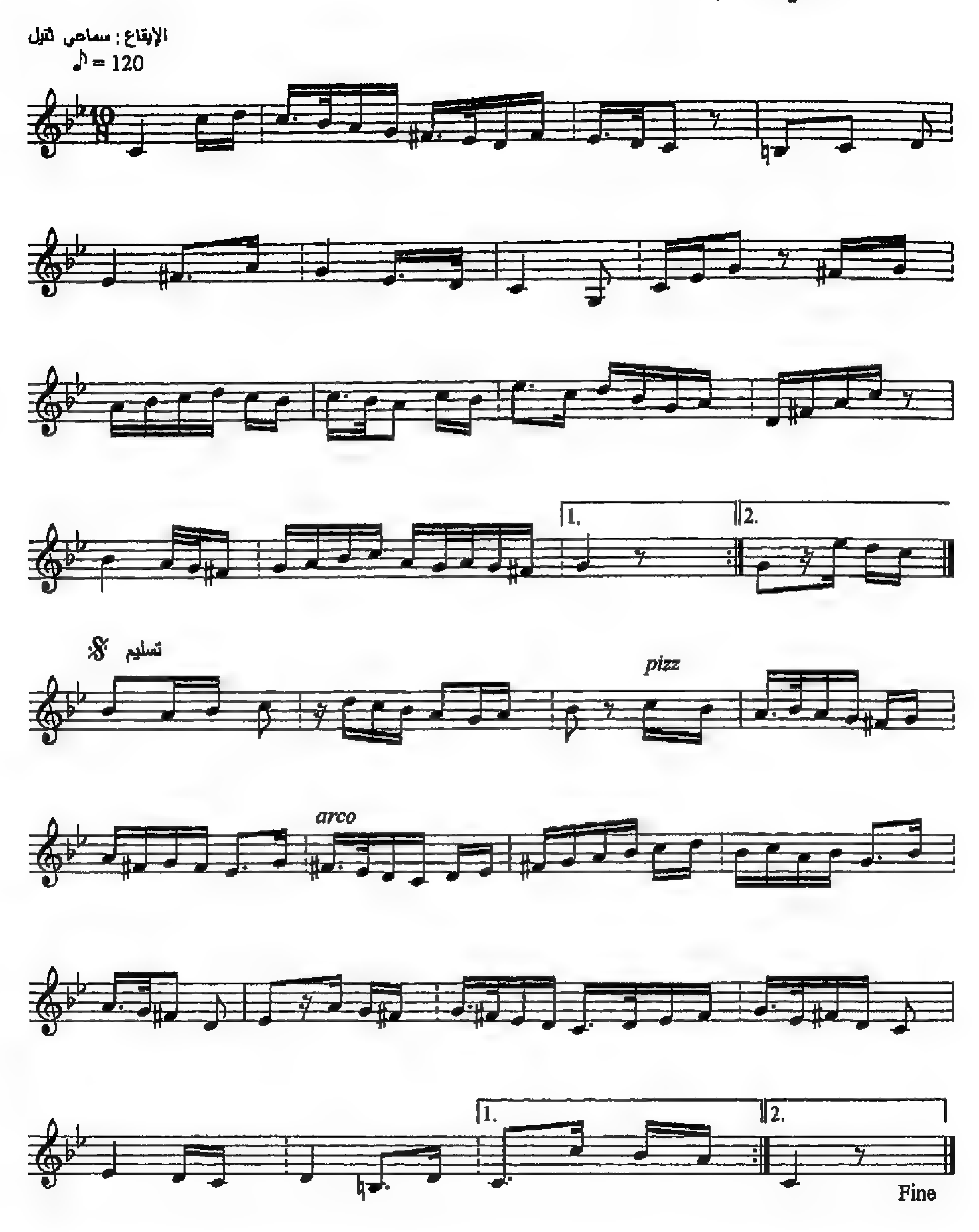


بشرف مقام نكريز

(٤)
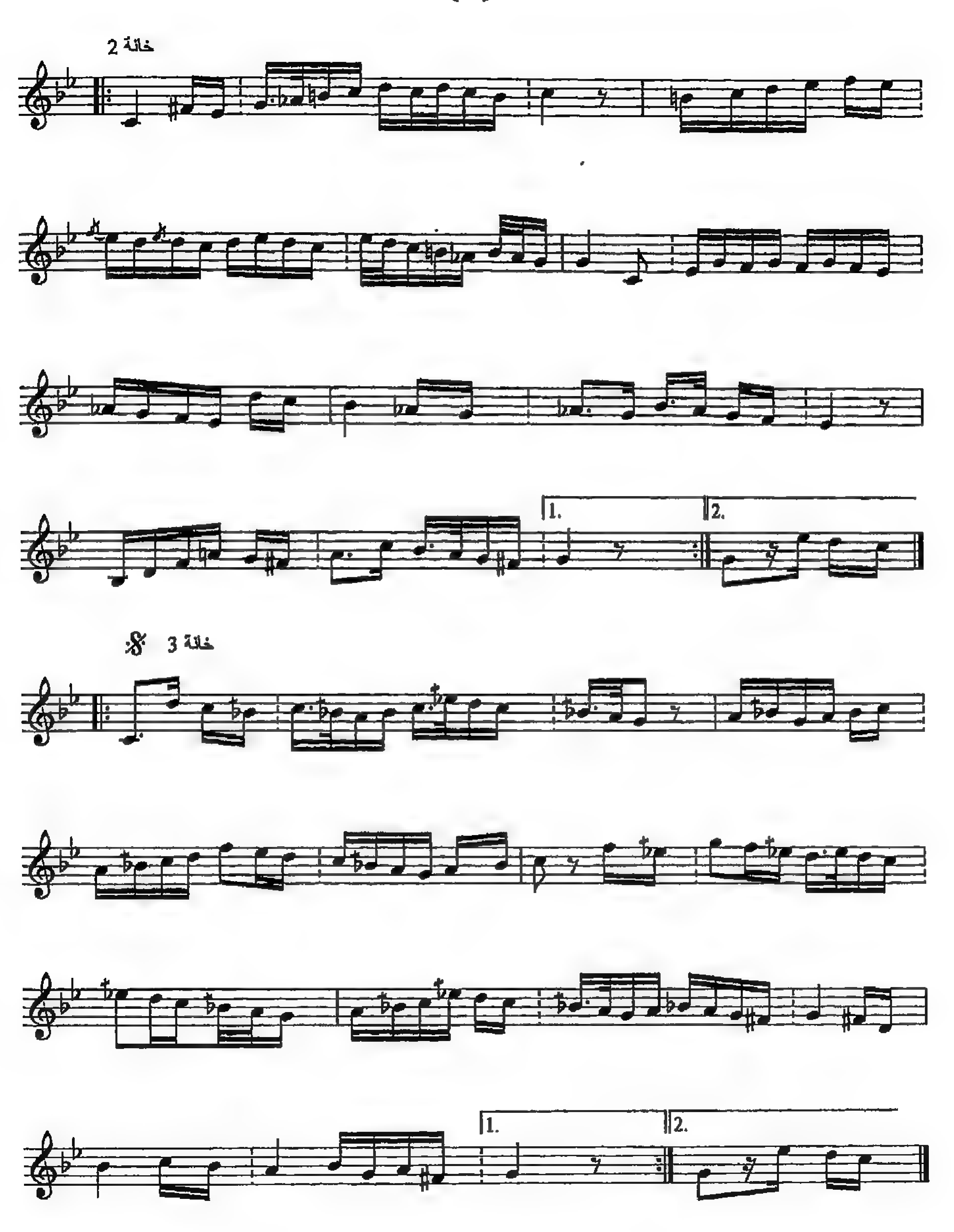


إيقاع فرع

سماعي مقام نكريز
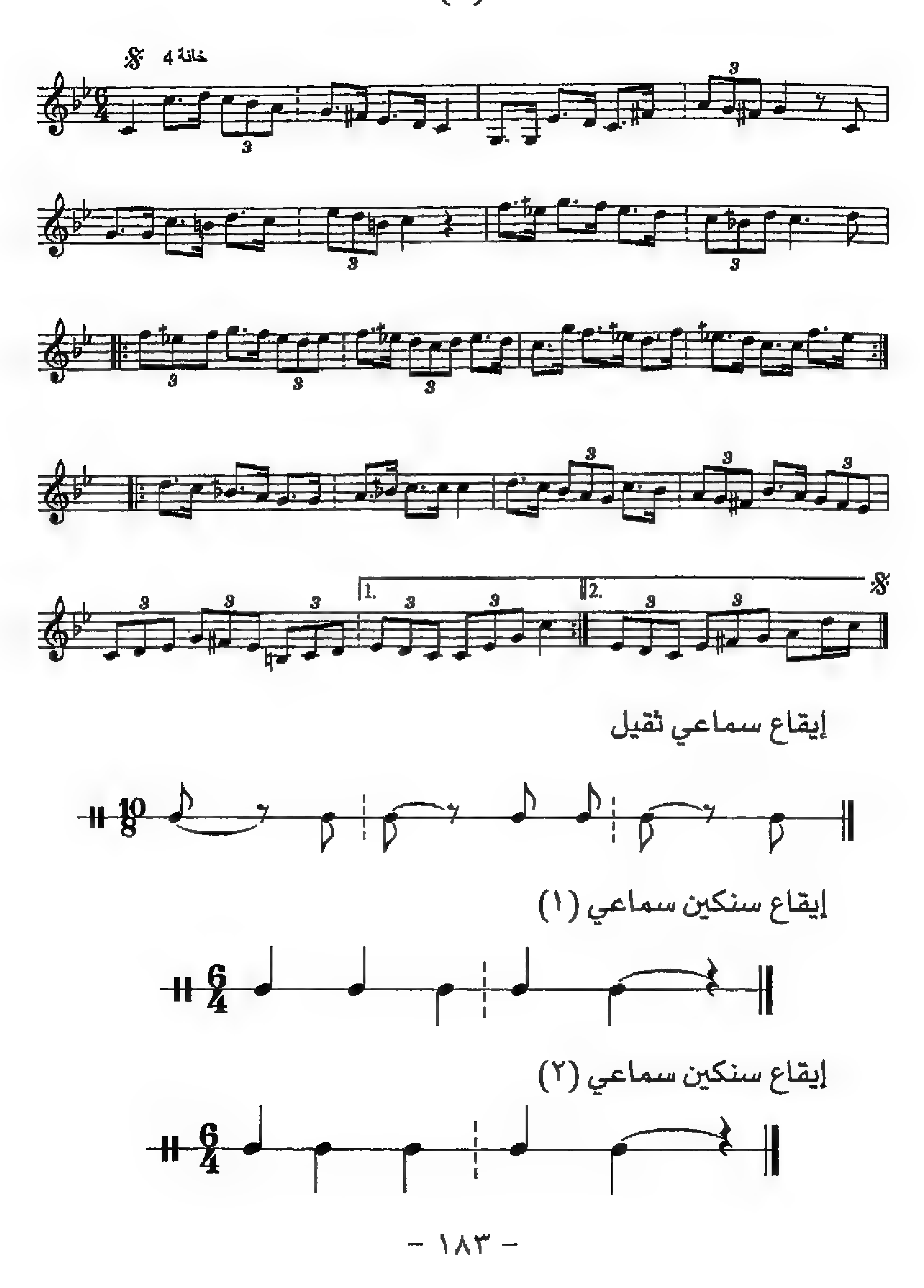


سماعي مقام بكريز

(٢)



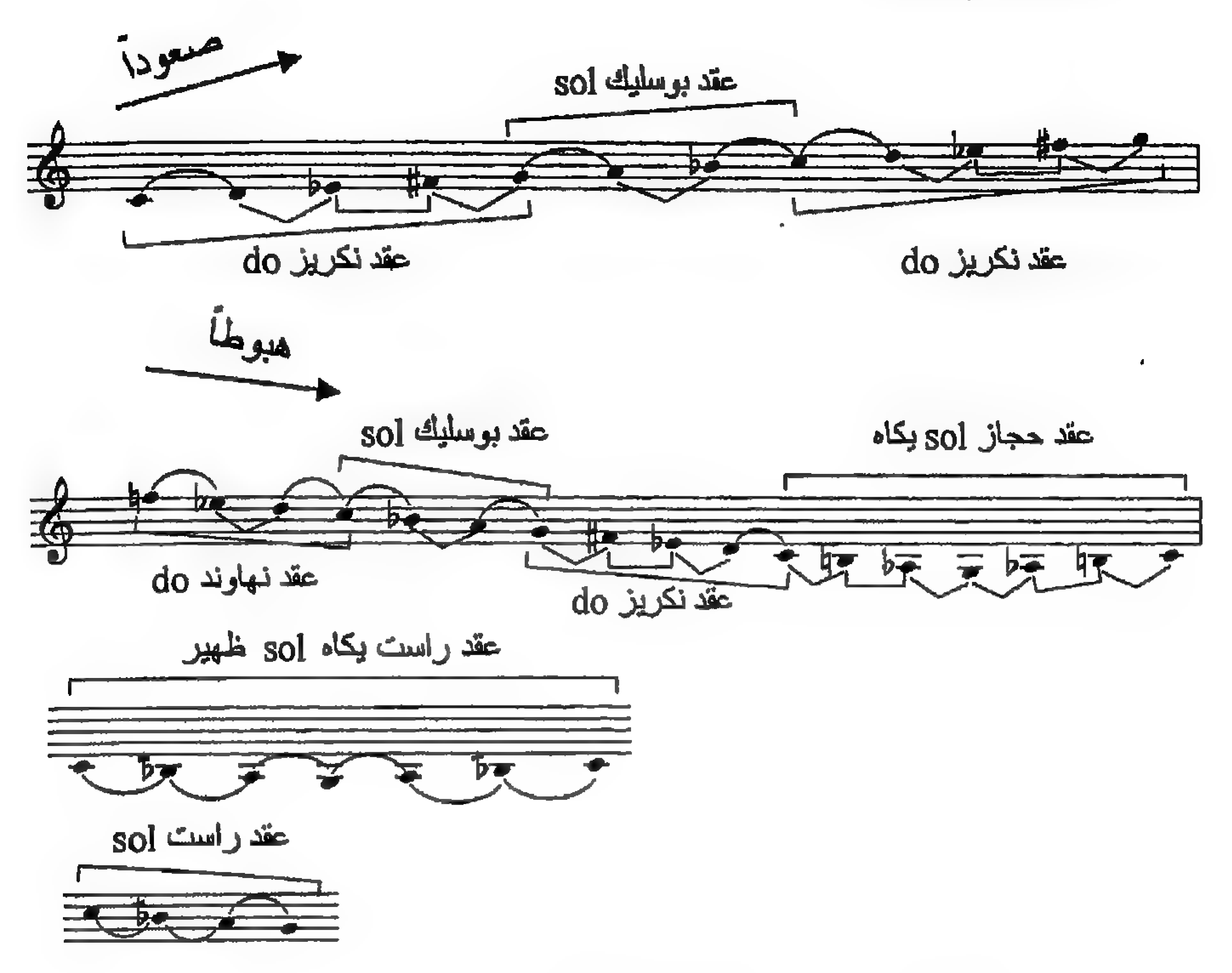
سماعي مقام نكريز

(٣)



خارطة المقام

سلم مقام نكريز



- درجة الارتكاز: دو do المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز على درجة راست (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) بوسليك على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) نكريز على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد رباعي (ذو أربع) نهاوند على درجة كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) نكريز على درجة راست (دو do).

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) راست أو نهاوند على درجة يكاه (صول sol).ظهير للعقد الأول

في سياق التأليف:

يختلف المؤلفون التراثيون (الكلاسيكيون) في استخدام عقود هذا المقام، فالشيخ علي ومن ورائه المجتمعون في مؤتمر الموسيقا العربية الأول، يرون أن الدخول إلى مقام "نكريز" من العقد الأول، ثم يتناولون العقد الثاني (بوسليك صول sol)، ثم العقد الثالث نكريز (دو do)، وهكذا.. لكن زعيم تلحين الموشحات في حلب الحاج عمر البطش يرى غير ذلك.. فمن يستقرئ مؤشحاته: يسمع ويرى خلافاً بيناً، إذ إنه يبدأ بمعالجة العقد الثاني بوسليك (صول sol)، جاعلاً العقد الثالث كرد على درجة محير (ری ré)، هابطاً في النهاية إلى درجة الارتكاز (الأساس دو do) بعقد نكريز، والحقيقة التي تظهر لنا خلل غناء أحد الموشحات (زارني تحت الغياهب - بين قاسيون وربوة): أن كلاهما لا تنقصه الجمالية، ولا الإحساس بالطرب، ولسنا نفتقد الأثر المقامي (مزاج المقام)، فهو واضح جليٌّ..

يظهر بوضوح أن الشيخ علي اتخذ المبدأ نفسه في مؤلفيه الآليين (البشرف والسماعي) وانطلق من العقد الثالث نهاوند بهبوط جميل إلى العقد الثاني بوسليك (صول sol)، رغم ابتدائه بدرجة الأساس (دو do)، ولم يعقه ذلك عن المتابعة باسلوب المعالجة المذكور، ولقد قادته موهبته التأليفية إلى التطرق إلى مقام راست على الكردان، والهبوط إلى ظهيره راست أو عجم نوا، ويمكن القول هنا إن ماجاء في مقررات المؤتمر الأول

كان غير واقعي، بل قد يكون غير مبني على استقراء دقيق - مع كامل الاحترام لرأيهم -، وإليك بعض ماذكره المرحوم مصطفى الدرويش نجل الشيخ علي حين تطرّق إلى طريقة معالجة هذا المقام وتحت عنوان دائرة العمل(١): دائرة العمل في سلم مقام النكريز يستهل من العقد الأول دخولاً إليه من درجة الراست مع لمس درجة العراق، ويمكن الاستهلال في دائرة العقد الثاني ولكن الطريقة الأولى أصح!!! نشير هنا أن الشيخ علي في موشحه (هل لمفتون العيون) - طبق قاعدة ليست بذات أهمية - ابتدأ بمعالجة الجملة الأولى ب- (درجة دو ثم سي ♭ ثم دو) منطلقاً بعد هذا الاستهلال إلى العقد الثاني بوسليك على درجة نوا (صول sol)، إذ العبرة بالأثر الذي يخلّفه المُؤَلف على هذا المقام، وذلك لأنه مقام ذو شخصية واضحة مميزة.

- الأثر المقامي: نكريز، لكن هناك أثر واضح لبوسليك (نهاوند) على درجة نوا (صول sol).

- دليل المقام: (سي si ♭) و (مي mi ♭)، وتأتي درجة (فا fa) مرفوعة (♯) في العقد الأول، بينما الغالب على (فا الجواب) أن تأتي طبيعية (جواب جهاركاه)..
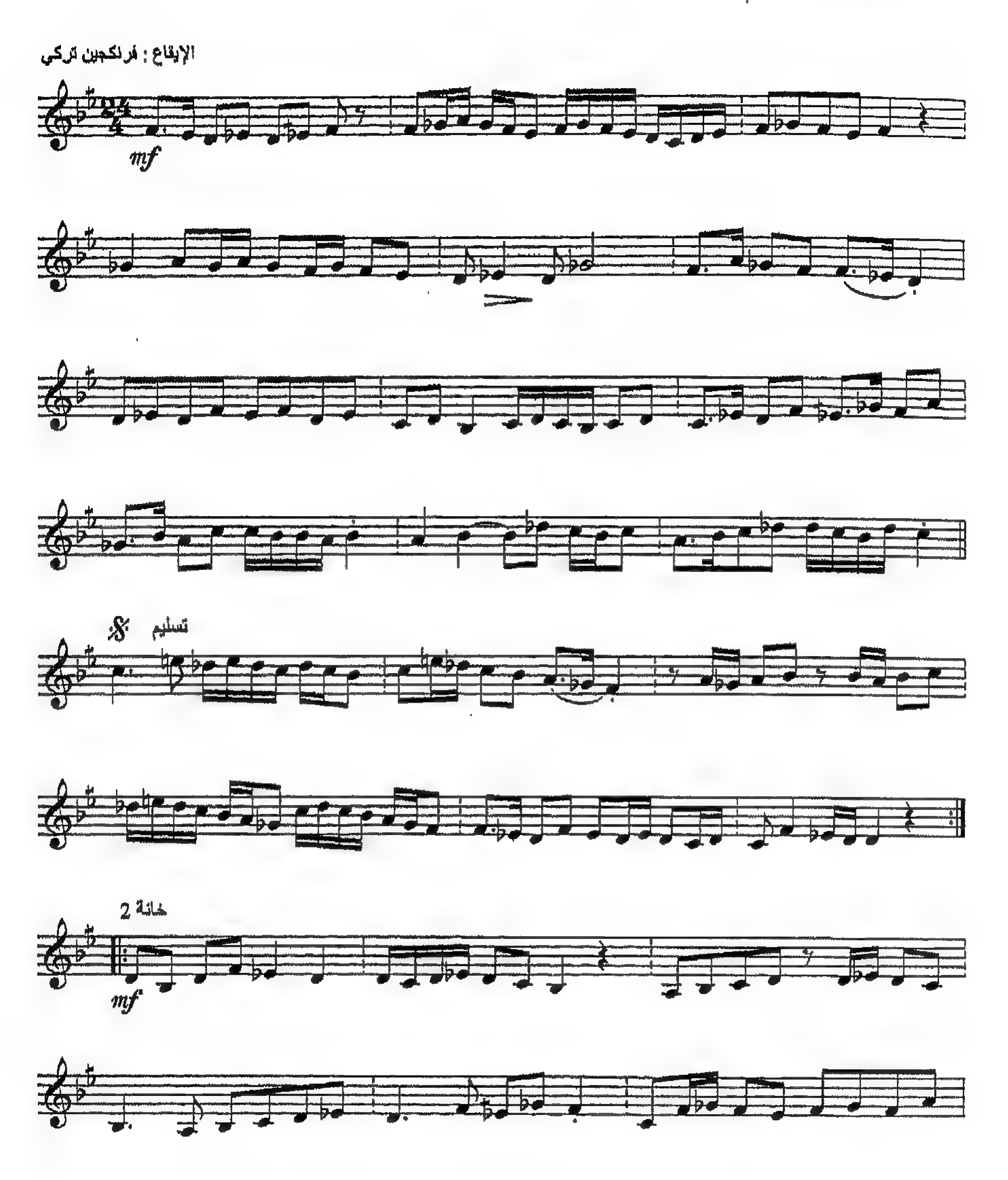
دليل المقام
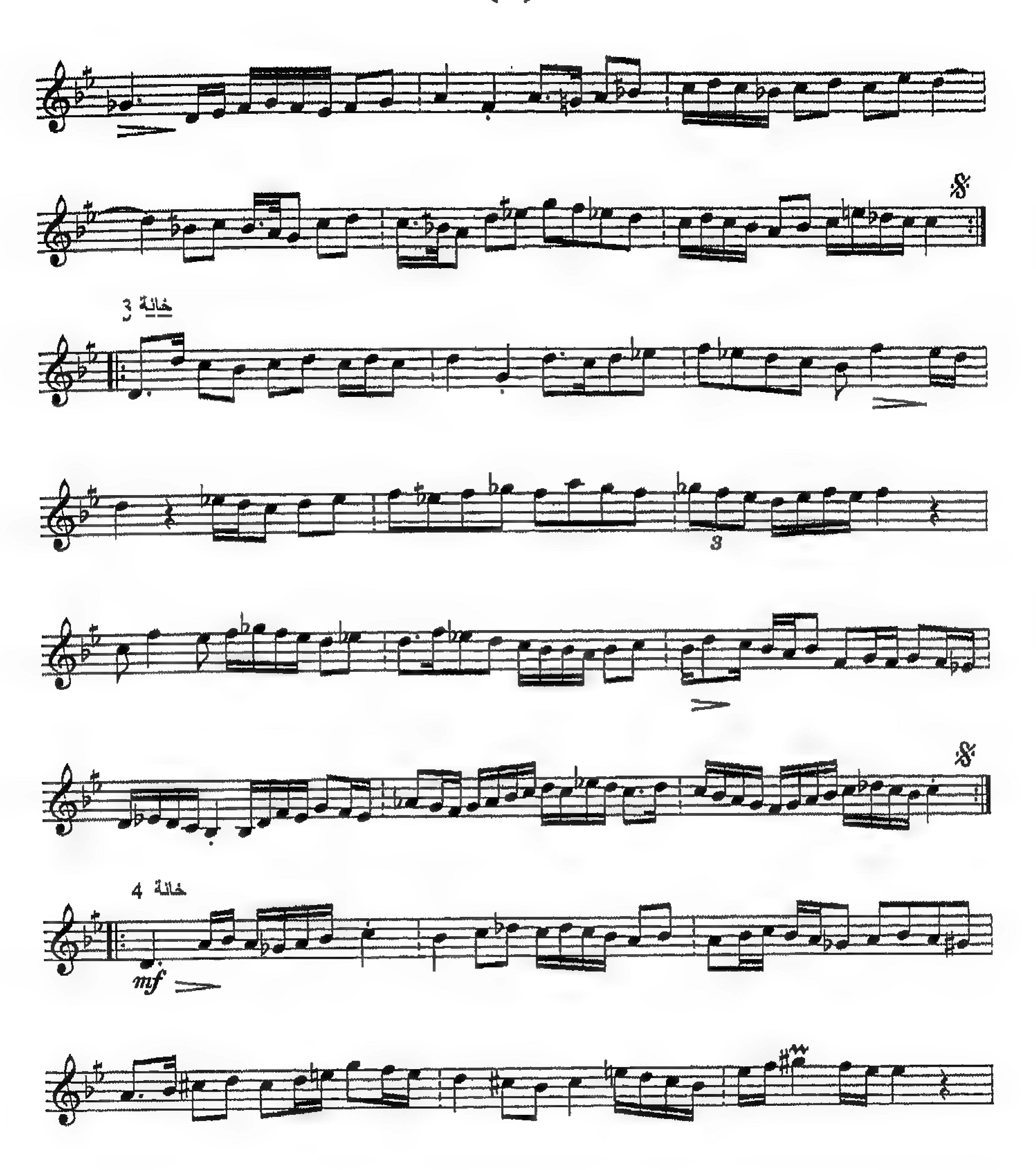


---

(١) ورد ذلك في الصفحة ٤٢ من كتابه (الشيخ علي الدرويش) الي كتب أدبياته الفنان الأستاذ نذير دقاق.

بشرف مقام صبا زمزمه
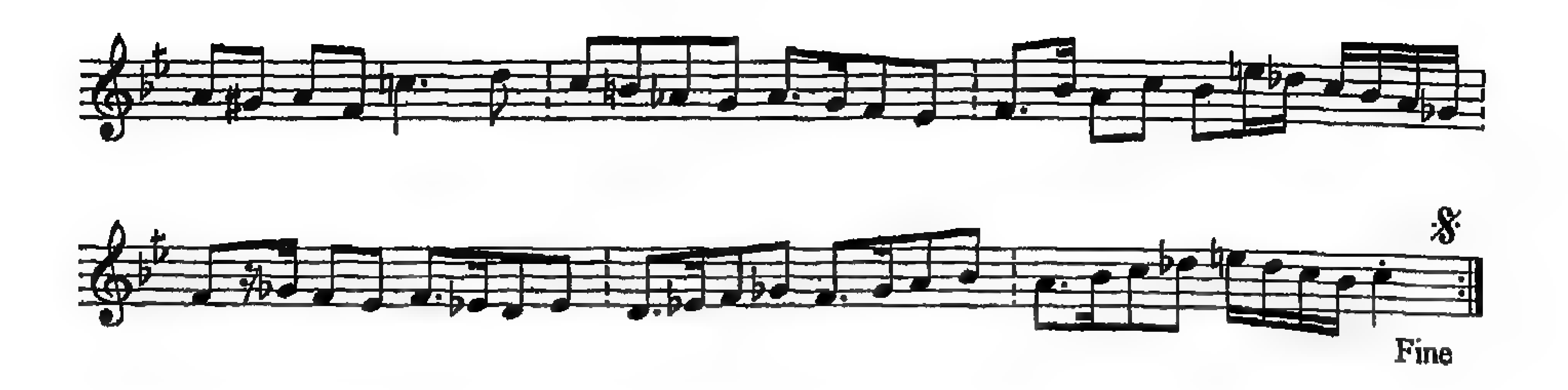


بشرف مقام صبا زمزمه

(٢)



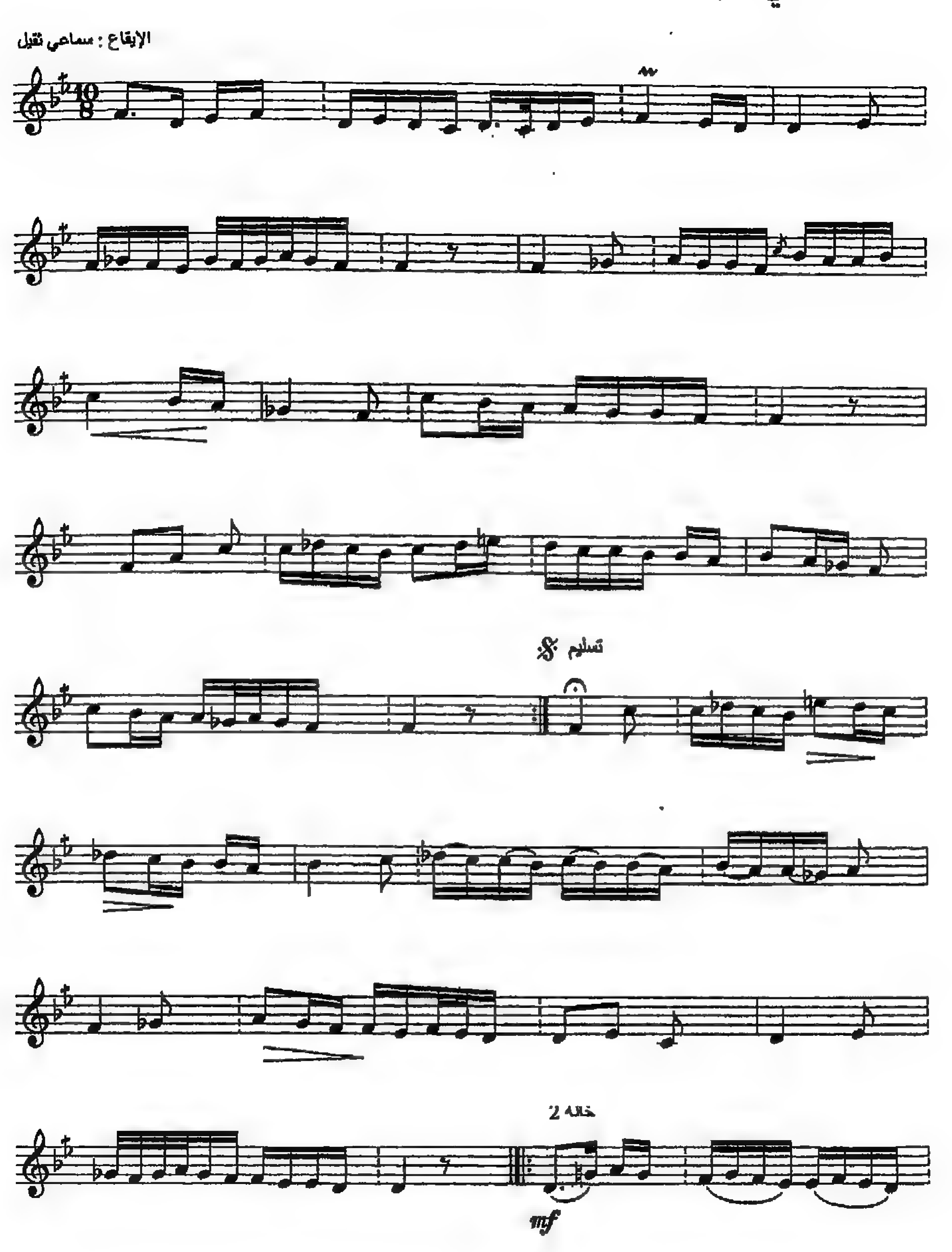
بشرف مقام صبا زمزمه

(٣)
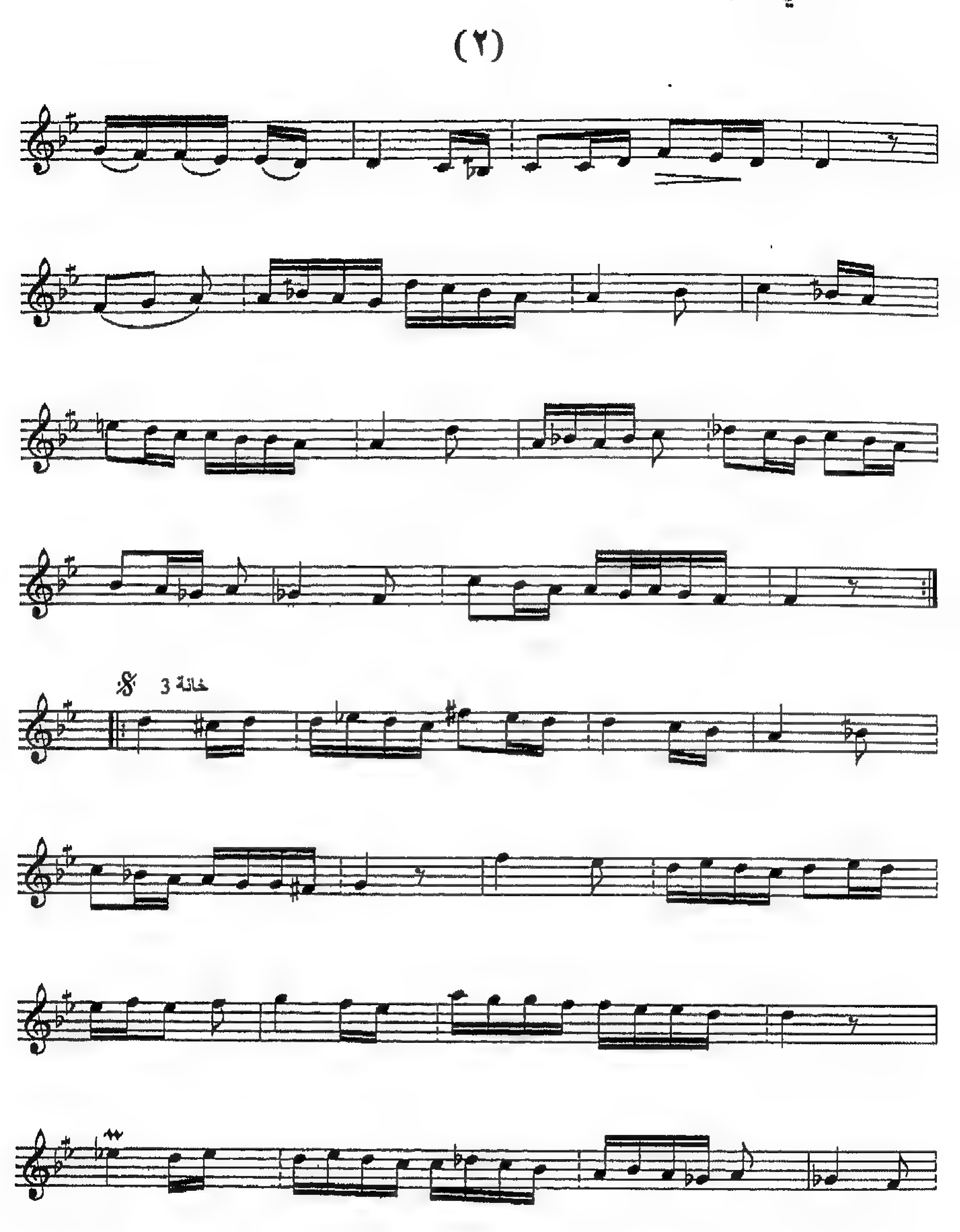


إيقاع فرنكجين (فرنكشين) تركي

سماعي صبا



سماعي صبا

(٢)



سماعي صبا

(٣)

خانة 4

Fine

إيقاع سماعي ثقيل

10/8

إيقاع سنكين سماعي (١)

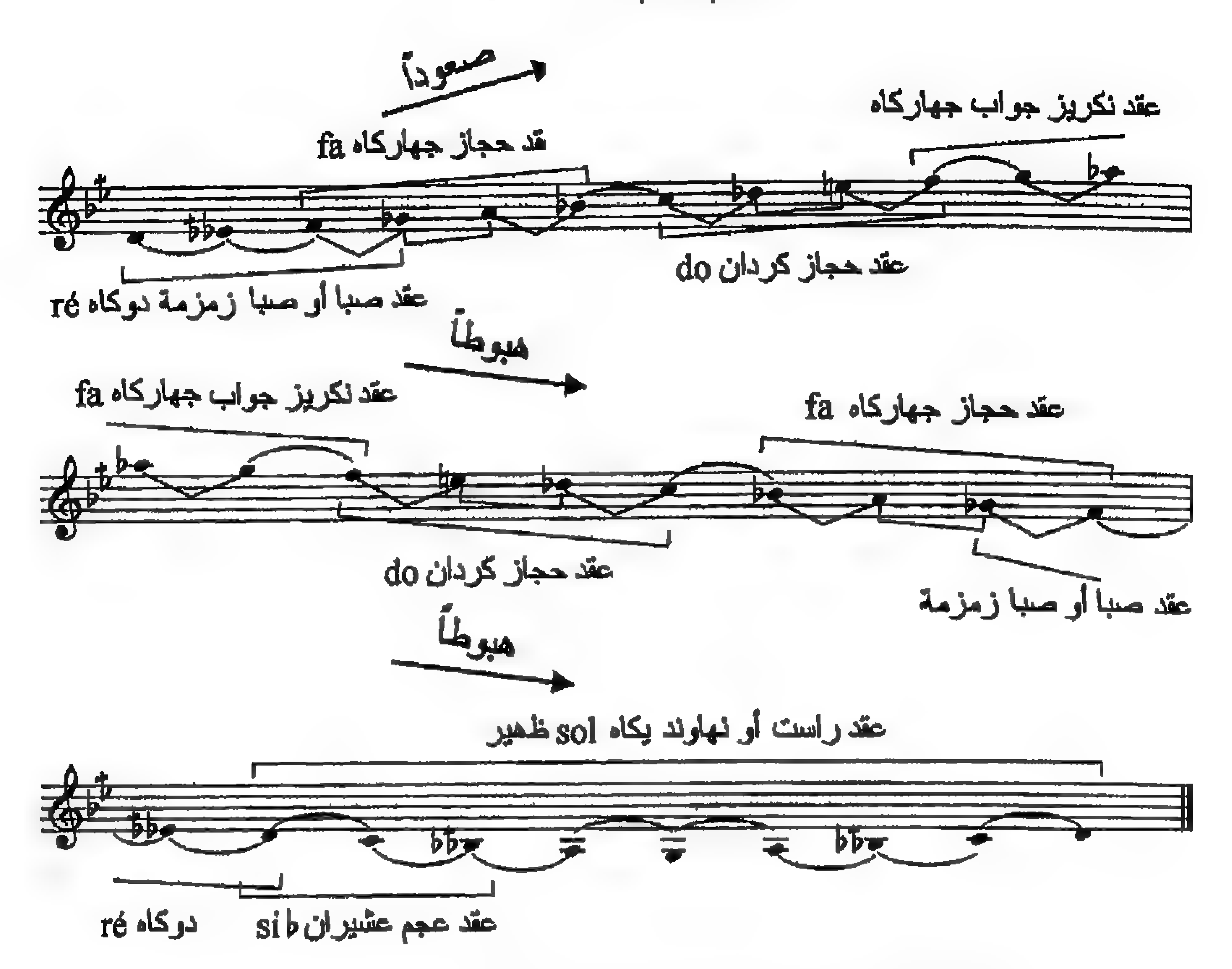
6/4

إيقاع سنكين سماعي (٢)

6/4

خارطة المقام

سلم مقام صبا زمزمه



– درجة الارتكاز: ري ré المسماة دوكاه.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ – عقد رباعي (ذو أربع) صبا زمزمة على درجة دوكاه (ري ré).

٢ – عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم عشيران (سي si ♭).

٣ – عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة جهاركاه (فا fa).

٤ – عقد ثلاثي (ثلاث) عجم على درجة عجم (سي si ♭). أو عقد رباعي حجاز على درجة كردان (دو do)..

٥ – عقد رباعي (ذو أربع) نكريز على درجة جواب جهاركاه (فا fa).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ – عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم (سي si ♭).

٢ – عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة جهاركاه (فا fa).

٣ – عقد رباعي (ذو أربع) صبا زمزمة على درجة دوكاه (رى ré).

في سياق التأليف:

مع قلة المؤلفات التراثية على المقام هذا[1].. ليس لنا إلا أن نقر بما جاء به المؤتمرون في القاهرة عام ١٩٣٢، عدا بعض ما نخالفهم فيه!! فهم يجعلون العقد الأول ثلاثياً ويطلقون عليه اسم كرد، فيما نحن نراه رباعياً، ويحق لنا أن نسميه (عقد صبا زمزمة) بما أن (مي mi ♭) ، كما إنهم يدعون العقد الذي يحتوي على (مي mi ♭) عقداً ثلاثياً بياتي، والأحرى أن يسمى عقد صبا رباعياً!! وتبريرنا: أن لجنة المقامات نفسها حين عالجت مقام (دوكاه)، رتبت عقوده على النحو التالي (عقد صبا ذو الخمس أو حجاز على درجة دوكاه – يليه عقد ذو الأربع حجاز أو راست على درجة كردان ..)، فكيف بهم يرضون لهذا العقد اسم صبا في مكان، ويأبونه في مكان هو أحق منه بالآخر؟؟ ونخالفهم الرأي حين عرضهم التحليلي لمقامي (صبا وصبا زمزمة) فهم مع الصبا يقولون – حرفياً –:

---

(١) لاينسحب ما قيل في مقام صبا زمزمة على مقام صبا، فمؤلفاته الغنائية والآلية أكثر عدداً، كما أنه أكثر استخداماً.. وإننا لن نفصل في تحليله نظراً لعدم وجود خلاف جوهري بينه وبين (صبا زمزمة).

تقوم شخصية هذه النغمة (المقام) على إظهار الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان، ويقولون في مقام صبا زمزمة: تقوم شخصية هذه النغمة (المقام) على إظهار درجة الكرد وجنس الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان!! إذن كان من الأفضل القول: هما مقام واحد، ليس من فرق بينهما إلا استخدام (مي mi ♭) أحياناً في ثانيهما.. وهذا يؤدي إلى جعل مقام (صبا زمزمة) غير مؤهل لحمل اسم مقام مستقل، والأحرى أن يقولوا ما قالوه في مقامات أخرى مثل (زفرتين وبياتي الرقمتين)[1]
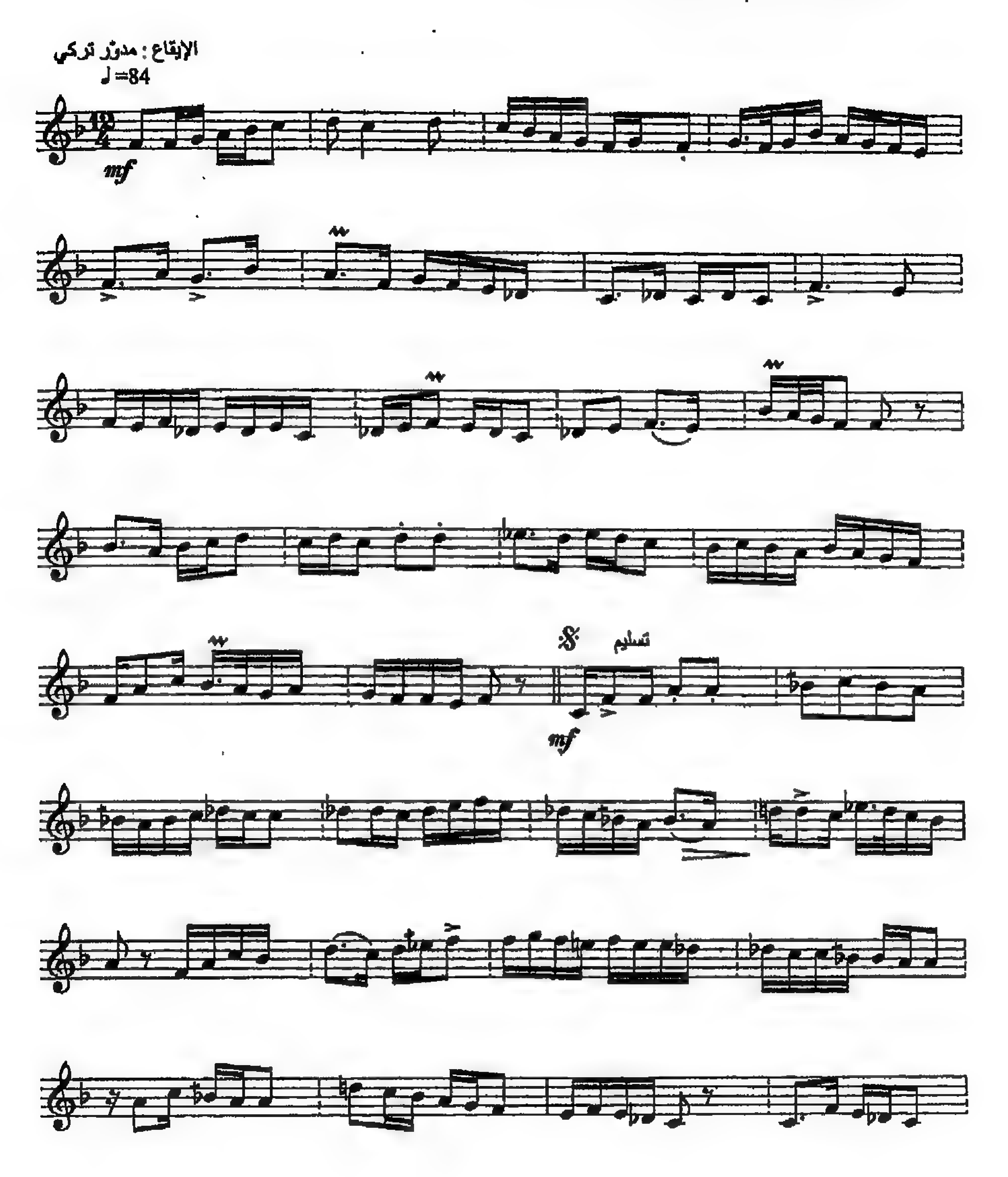
- دليل المقام: (سي si ♭) و (مي mi ♭̶)، وتأتي (مي mi ♭) في سياق اللحن.

دليل المقام
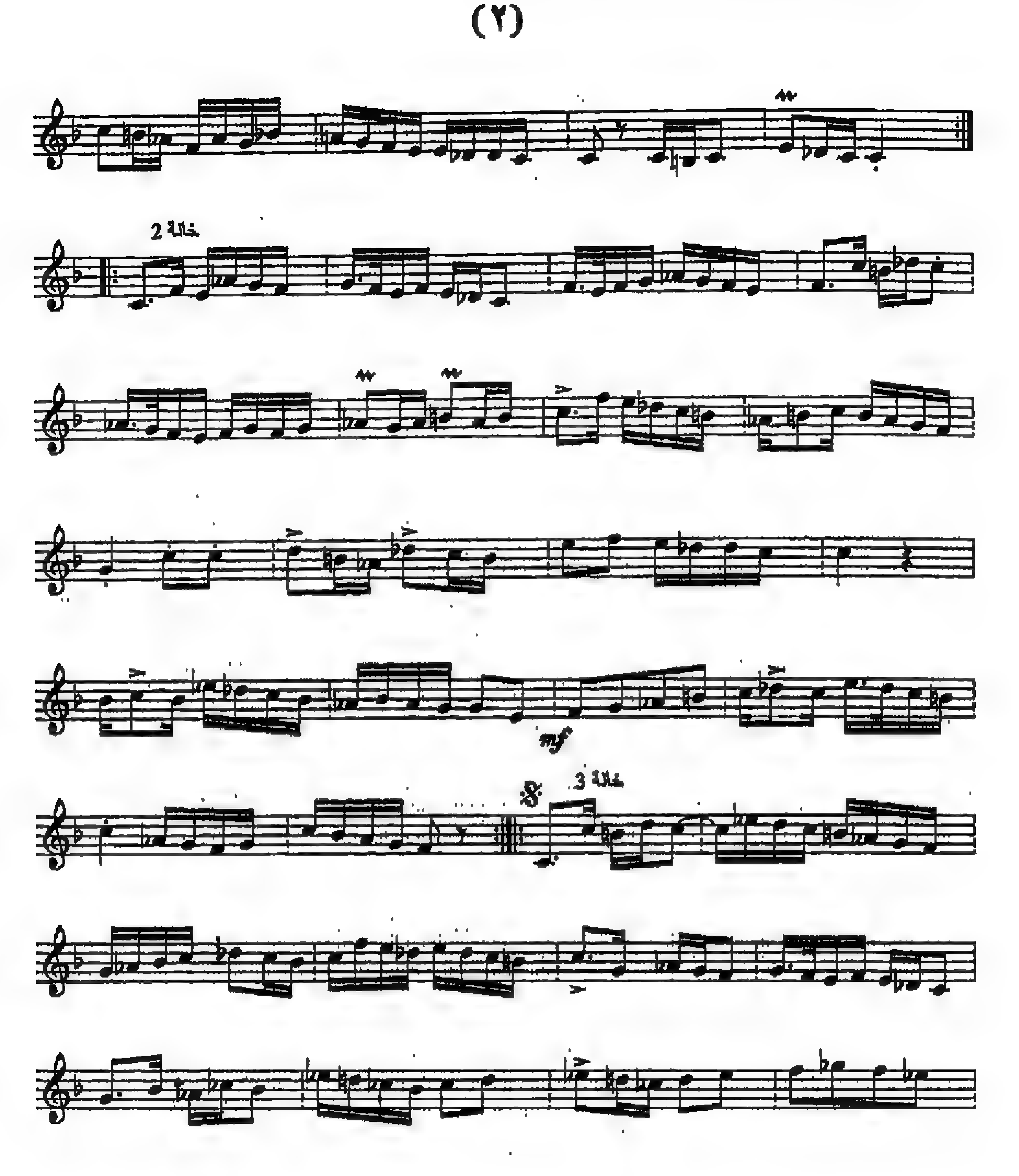


(١) انظر الصفحات ٢٩٦ وما بعدها في تقرير لجنة المقامات من كتاب مقررات مؤتمر الموسيقا العربية الأول بالقاهرة عام ١٩٣٢، والصفحات ٥٨ حتى ٦٣ من كتاب الشيخ علي الدرويش لنجله الأصغر (مصطفى) الذي كتب أدبياته الفنان الأستاذ نذير دقاق.

بشرف مقام زنكلاه (زنجران)



بشرف مقام زنكلاه (زنجران)

(٢)

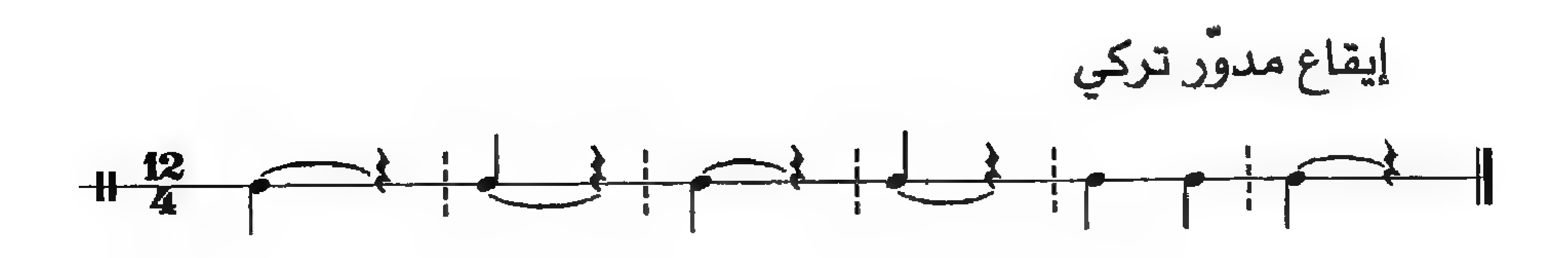


بشرف مقام زنكلاه (زنجران)

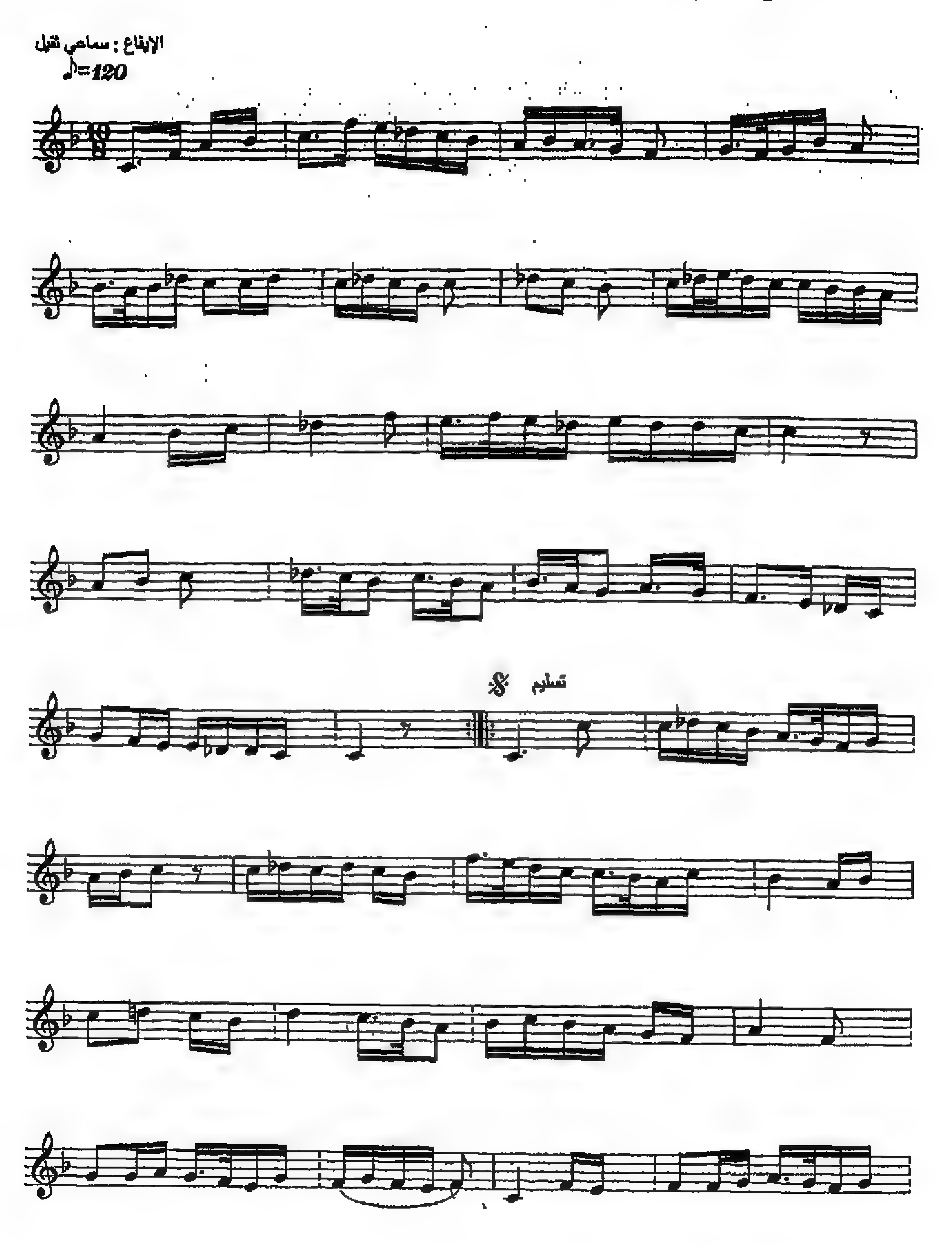
(٢)

خانة 4

إيقاع مدوّر تركي

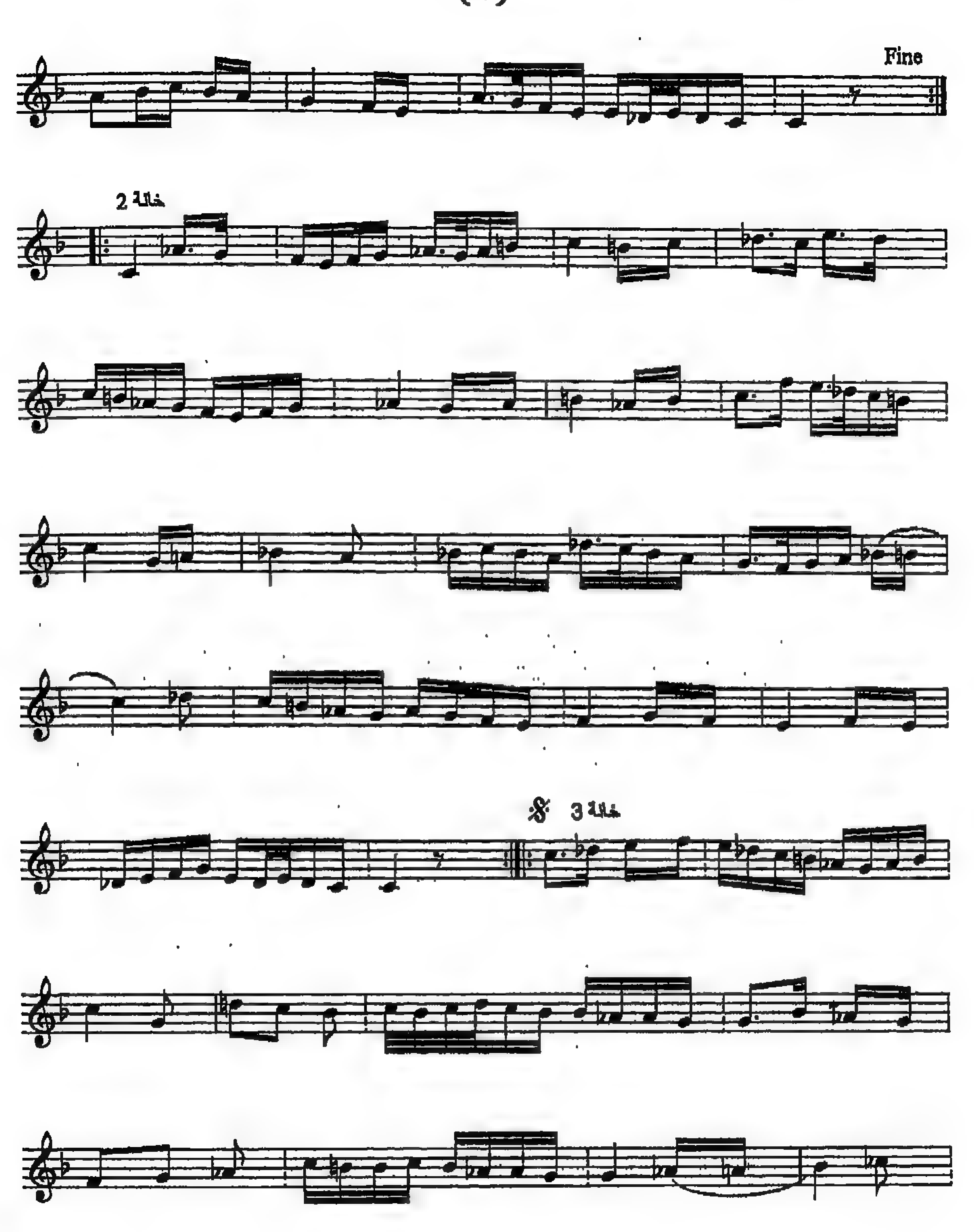


سماعي مقام زنكلاه
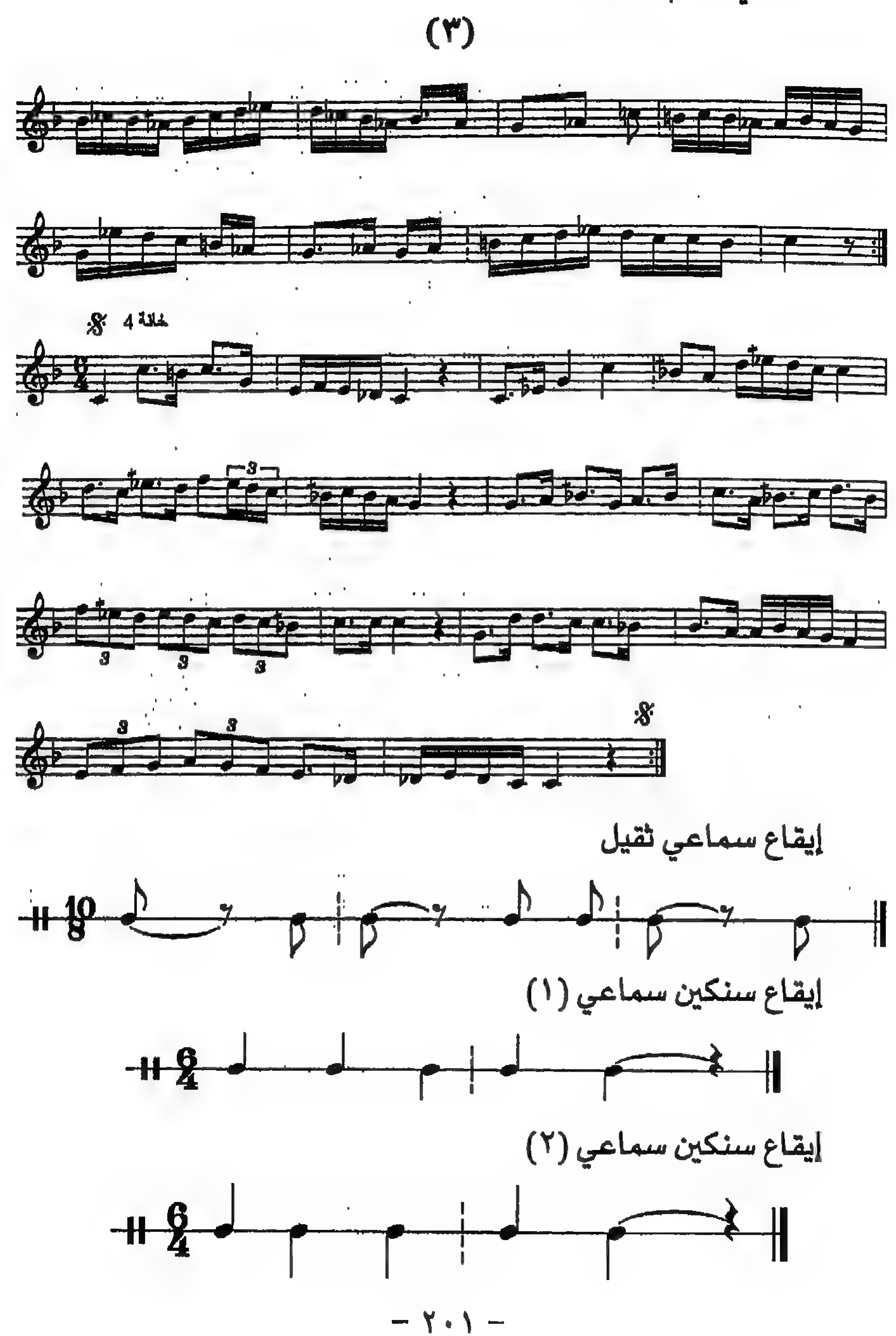


سماعي مقام زنكلاه

(٢)



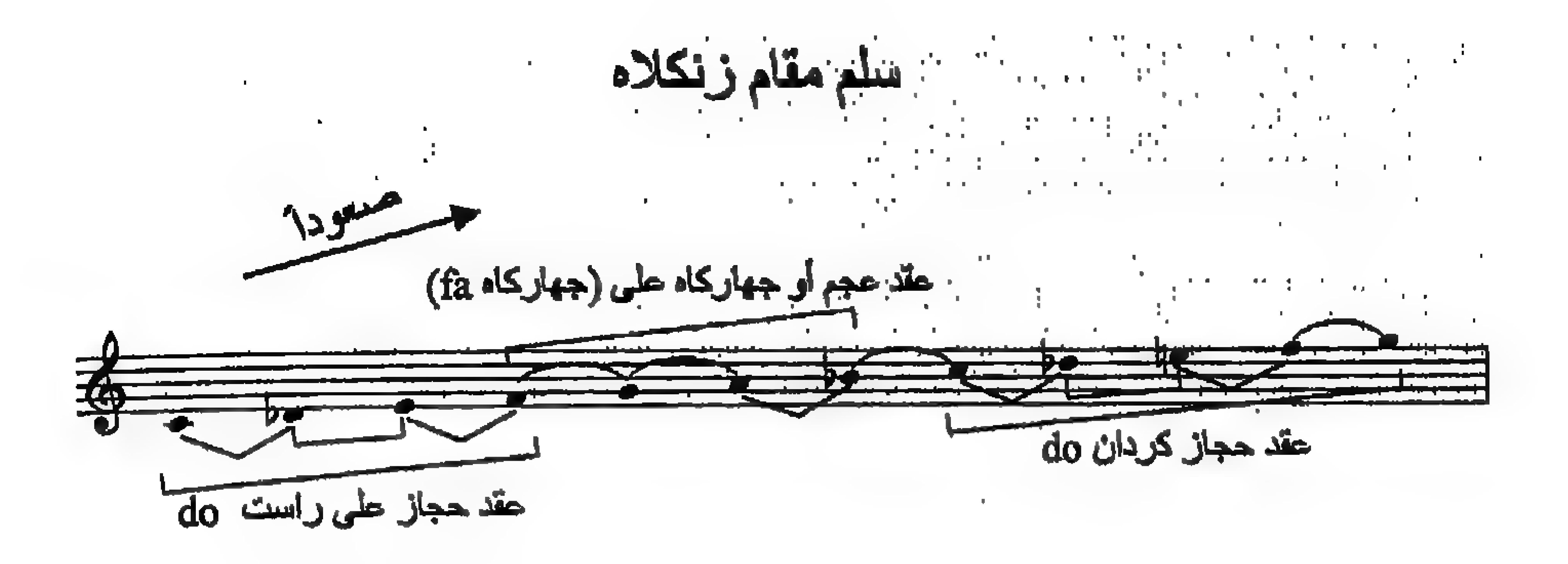
سماعي مقام زنكلاه

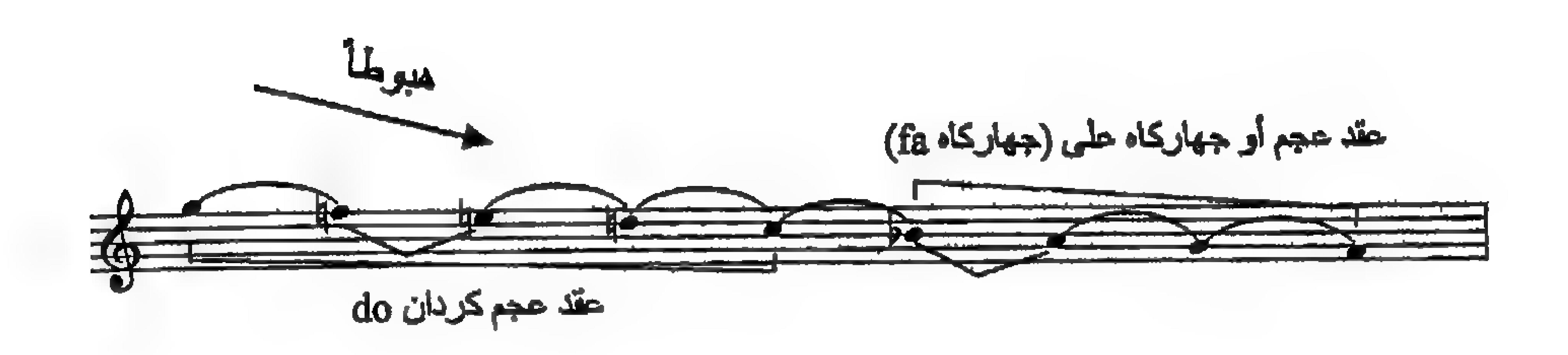
(٣)
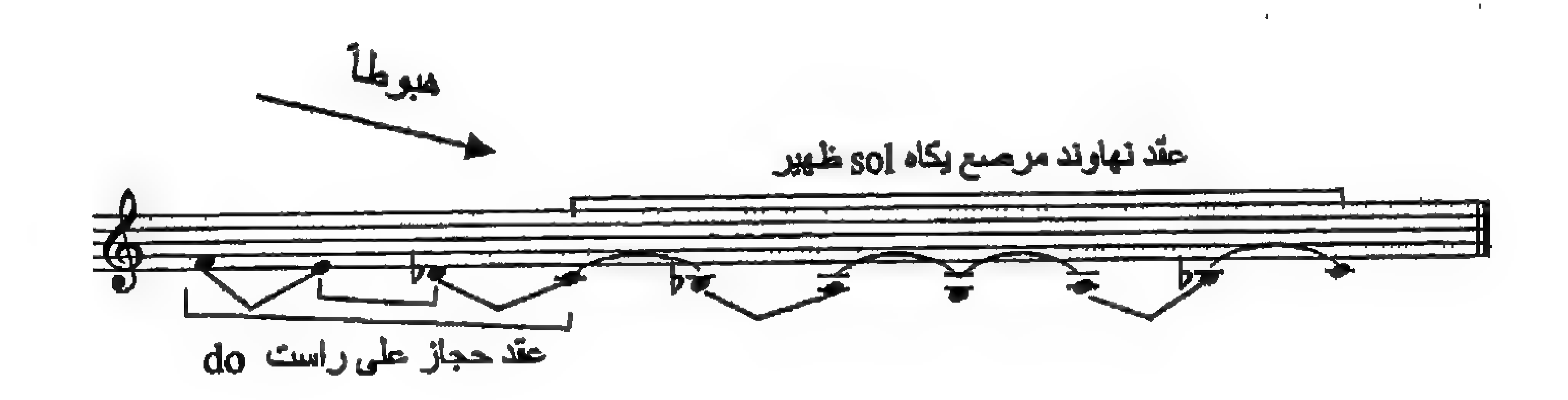


خارطة المقام

سلم مقام زنكلاه







- درجة الارتكاز: (دو do) المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة راست (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) عجم أو جهاركاه عربي على درجة جهاركاه (فا fa).

٣ - عقد خماسي (ذو خمس) حجاز كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد خماسي (ذو خمس) عجم كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) عجم أو جهاركاه على درجة جهاركاه (فا fa).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة راست (دو do).

٤ - عقد نهاوند مرصع على يكاه (صول sol) ظهير لعقد المقام الأول.

في سياق التأليف:

قلة المؤلفات التراثية على هذا المقام - دعت المؤتمرين في القاهرة عام ١٩٣٢ لعدم التعرض له، ولسنا نرى السبب وجيهاً لذلك التجاهل، فمن وجهة نظرنا نراه مقاماً جميلاً من خلال ما سمعناه من مؤلفات غنائية وآلية.. وإن من أعذب الموشحات ما لحنه الحاج عمر البطش، الأول مطلعه (طلعة البدر المنير) والثاني (إذا دعانا الصبا)، والثالث (رقوا لمجروح الهوى) ألحانها في غاية الكمال الفني والجمال الإبداعي، ولتلميذي الحاج عمر (عبد القادر حجار وبهجت حسّان) موشحان مهمّان لحناً وتأليفاً، فللأول موشحه (أيا دارها بالحزن إن مزارها قريب)، وللثاني موشح (بسم الزهر على هام الربى)، وكلاهما يتألقان طرباً وحسن صنعة.

بشرف الشيخ علي لا يختلف في اسلوب المعالجة عن معاصره الحاج عمر وتلميذيه، فلقد تناوله من العقد الثاني كما فعلوا، لكنه عاد بشكل سريع إلى العقد الأول، ثم راح يتنقل بين العقدين، متناولاً العقد الثالث، ليختم الخانة الأولى على درجة (فا fa)، تاركاً أثراً مقامياً غير واضح لمقام جهاركاه، على عكس البطش وصاحبيه الذين ركزوا على العقد الثاني مخلفين (سلطنة) واضحة للعقد والمقام، مختتمين الدور بالقفلة على أساس العقد الأول.. والمتتبع لموشح البطش (طلعة البدر المنير) سيلاحظ منذ البداية تركيزه على العقد الثاني، ففي الجملة الأولى بترك لقريحته العنان مستثمراً جمال مقام الجهاركاه أيما استثمار، لكنه يفاجئنا بانتقال شيطاني إلى عبارة من مقام راست على الدرجة الثانية (صول sol)، وعودة لطيفة إلى درجات العقد الثاني، ثم بخلايا ثلاثة يهبط باللحن إلى قفلة الدور الأول على درجات العقد الأول حجاز على درجة راست (دو do)، وأثر مقامي مطرب لمقام (زنكلاه).

في الخانة ينطلق الحاج عمر في صعود إلى العقد الثالث، حيث يستثمره استثماراً فيه من البلاغة التأليفية ما يرفعه إلى مصاف التحف الفريدة!! وبعد جولة قصيرة في أنحاء حجاز كردان (دو do)، يرجع بنا إلى العقد الثاني ومنه إلى القفلة على أساس المقام درجة راست (دو do).

إذا انتقلنا إلى التسليم في بشرف الشيخ علي، نراه يتطلق من العقد الثاني ثم يركز على ثالثته (لا la)، جاعلاً منها مرتكزاً لعقد صبا حسيني، متابعاً بعبارات وجمل مستثمراً العقد الثالث من سلم مقام زنكلاه، ثم يعود بنا إلى العقد الأول، ماراً بالعقد الثاني بقفلة ختامية.

أما موشحا تلميذي البطش (الحجار وخسّان) فانطلاقهما في البداية إلى العقد الثالث، والعودة منه إلى الثاني بعد استثمار مميز للعقد الثاني ليرسوا بنا على درجات العقد الأول، وقفلتان مشبعتان بعقد حجاز (دو do).
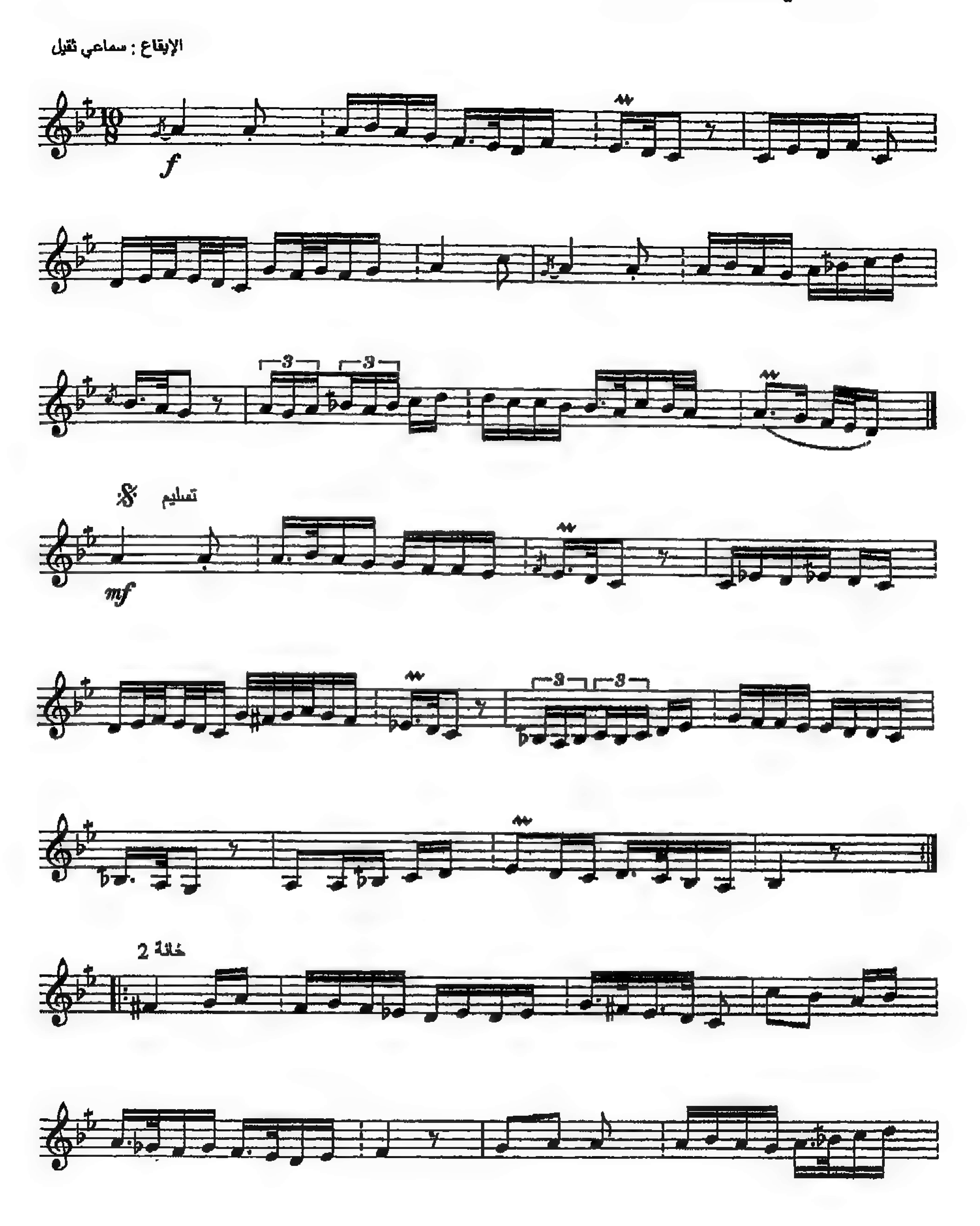
تقوم شخصية هذه النغمة (المقام) على إظهار الجهاركاه العربي أو العجم على درجة الجهاركاه، والحجاز على درجتي راست وكردان.

- الأثر المقامي: زنكلاه (زنجران)، مع أثر واضح لمقام عجم أو جهاركاه عربي.

- دليل المقام: (سي si ♭)، وتأتي درجة (ري ré ♭) مخفوضة عند معالجة العقد الأول والثالث.

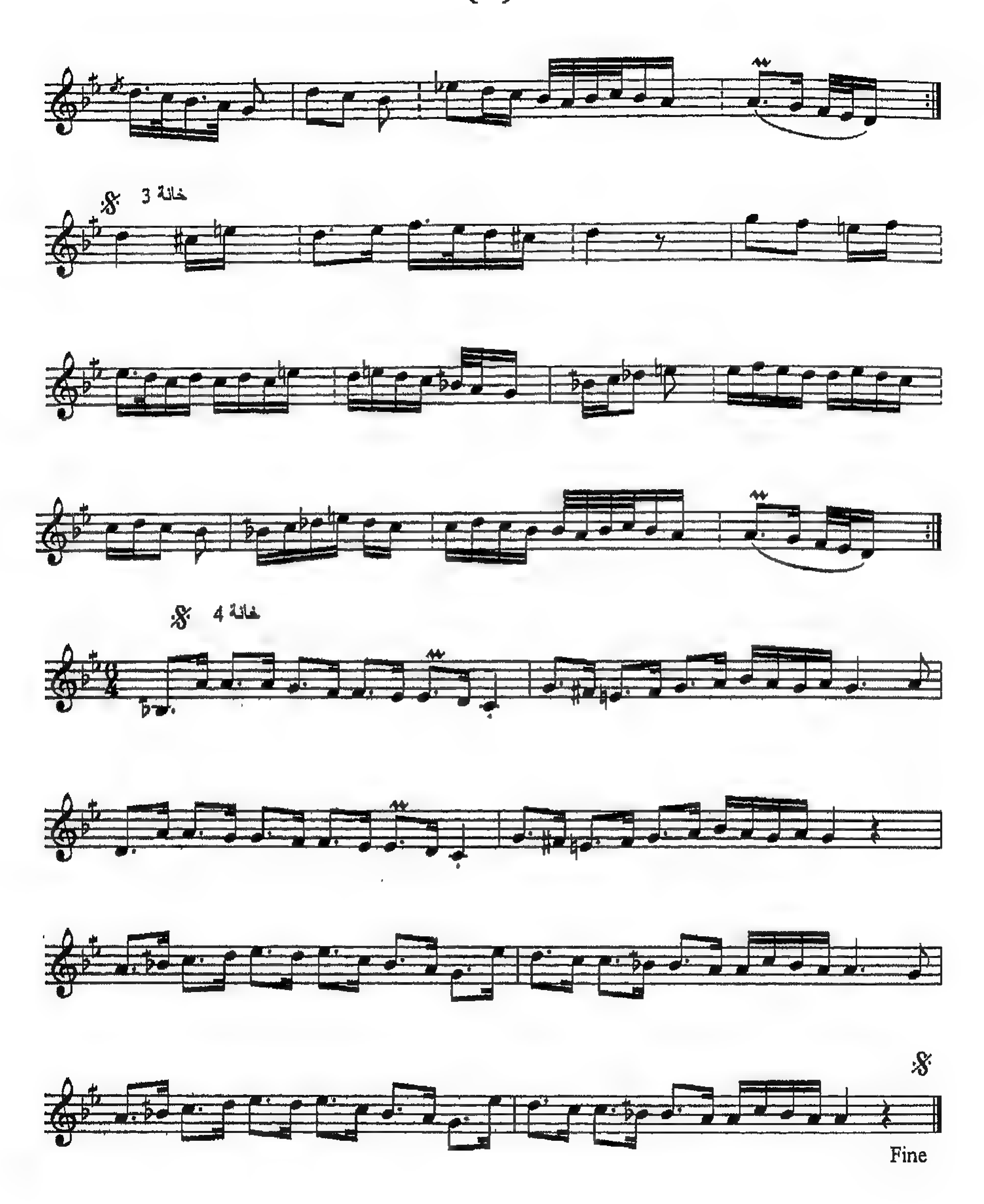


سماعي دلكش حوران



سماعي دلكش حوران

(٢)



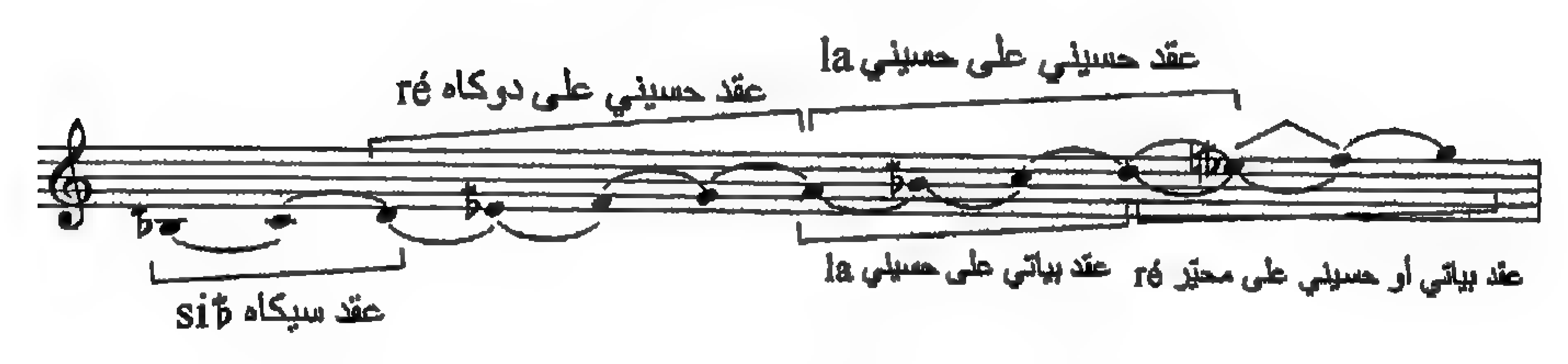
إيقاع سماعي ثقيل

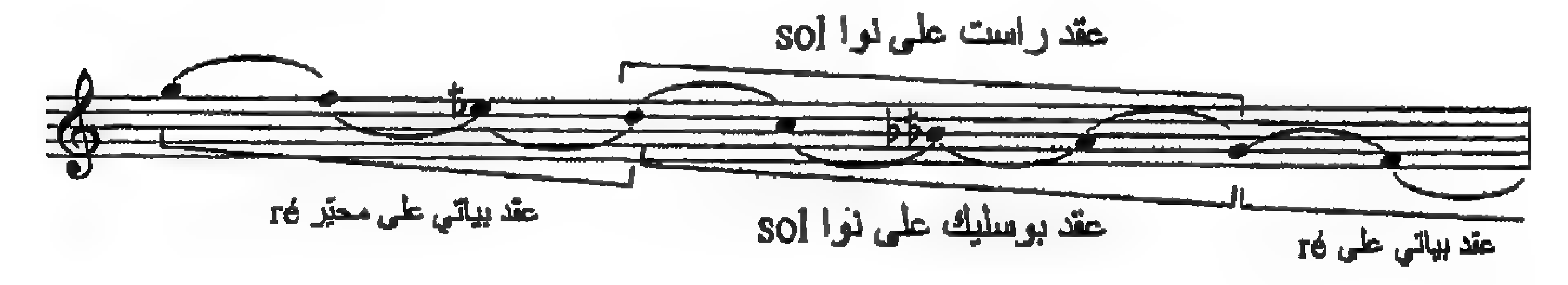
إيقاع سنكين سماعي (١)

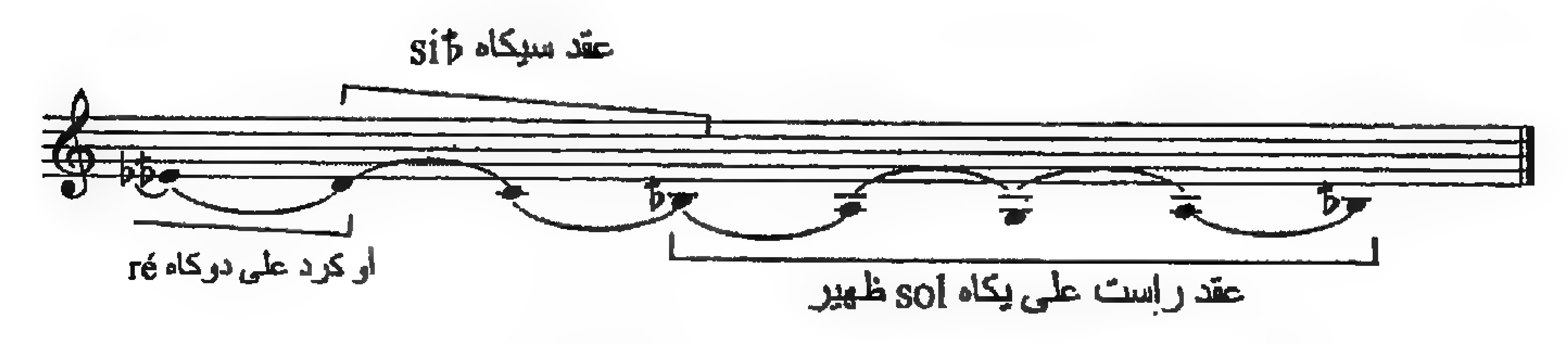
إيقاع سنكين سماعي (٢)

خارطة المقام

سلم مقام دلكش حوران







- درجة الارتكاز: (سي si) المسماة عراق

- **العقود على التوالي صعوداً:**

١ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة عراق (سي ♭ si).

٢ - عقد خماسي (ذو خمس) حسيني على درجة دوكاه (رى ré).

٣ - عقد خماسي (ذو خمس) حسيني أو رباعي (ذو أربع) بياتي على درجة الحسيني(لا la).

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) بياتي، أو عقد خماسي (ذو خمس) حسيني على درجة محيّر (رى ré).

- **العقود على التوالي هبوطاً:**

١ - عقد رباعي (ذو أربع) بياتي على درجة محيّر (رى ré).

٢ - عقد خماسي (ذو خمس) راست أو بوسليك على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) بياتي أو كرد على درجة دوكاه (رى ré).

٤ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة عراق (سي ♭ si).

٥ - عقد راست على درجة يكاه (صول sol) ظهير لعقد المقام الأول.

في سياق التأليف:

نادراً ما استخدم المؤلفون التراثيون هذا المقام في صياغة ألحانهم، خاصة الحلبيون منهم والعرب بشكل عام، فلست تجد في المؤلفات التراثية موشحاً - على سبيل المثال - تناول درجاتِه وعقوده بالمعالجة، بداعي القرب الشديد بين الأثر الذي يخلفه هذا المقام، وأثر مقام عراق الأكثر حظاً بالتناول، وسماعي الشيخ علي فيما يبدو لي - قصد بتأليفه إحياءً بعد سبات، وتواصلاً بعد هجر!!

والمؤتمرون في القاهرة عام ١٩٣٢ تعرضوا له بالتحليل، وتناولوه بالبحث والتقصي، قد يكون ذلك بسبب توفر الكثير من المؤلفات لديهم، لكننا - والأمثلة التي بين أيدينا لا تصل إلى حد الكثرة - لا نستطيع أن نبني رأياً أو نناقش وبين أيدينا شاهد واحد هو سماعي الشيخ علي!!

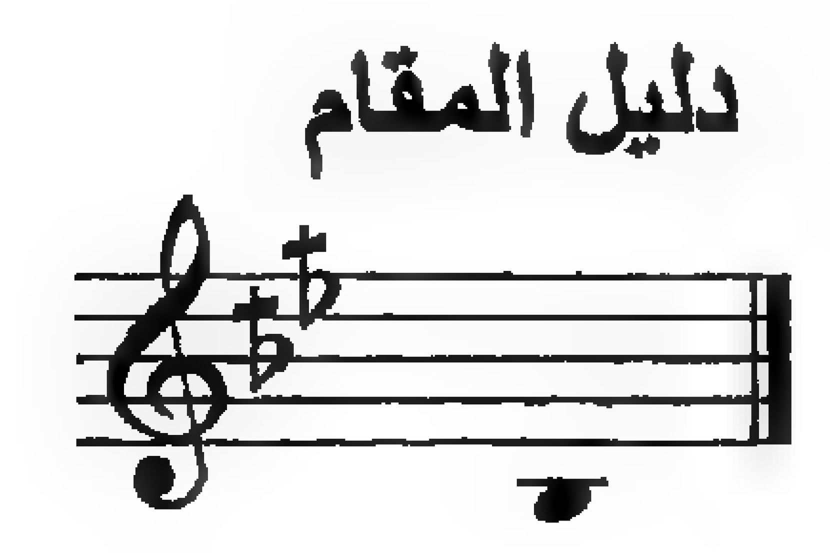
يستهل الشيخ علي خانة السماعي الأولى بمعالجة جملة موسيقية تحتوي على عبارتين (مقياسين) صاغهما بأسلوب مقام الحسيني، هابطاً إلى درجة راست (دو do)، مع قفلة مرورية على تلك الدرجة، لعله رأى بذلك الخروج عن طابع البياتي ومزاجه، وابتعاداً عن اسلوب معالجة مقام قريب هو العراق.. تحمل الجملة الثانية روح الأولى وتقطيعها، لكن بالصعود إلى درجة محيّر (رى ré)، والهبوط إلى عقد راست نوا (صول sol)، ومن ثم الاستقرار على درجة الحسيني (لا la)، وهو كما نلاحظ إلحاح منه على إظهار مزاجية مقام الحسيني، وفي الوقت نفسه ابتعاد عن الاحساس بمقام العراق الذي ستؤول إليه قفلة التسليم.

في التسليم يعود كرةً أخرى للتركيز على درجة (دو do) مقترباً من مزاج مقام راست، يحيلنا بعدها إلى عقد نكريز على الدرجة نفسها، ممهداً بدرجة (مي ♭ mi) توصلاً إلى الهبوط من خلال وقعها إلى العقد الأول سيكاه على درجة عراق (سي ♭ si)، هابطاً إلى عقد راست على درجة يكاه (صول sol) ظهير العقد الأول، وهو إلحاح وإشباع بدرجة العراق، وقفلة متينة على درجة الارتكاز (سي ♭ si).
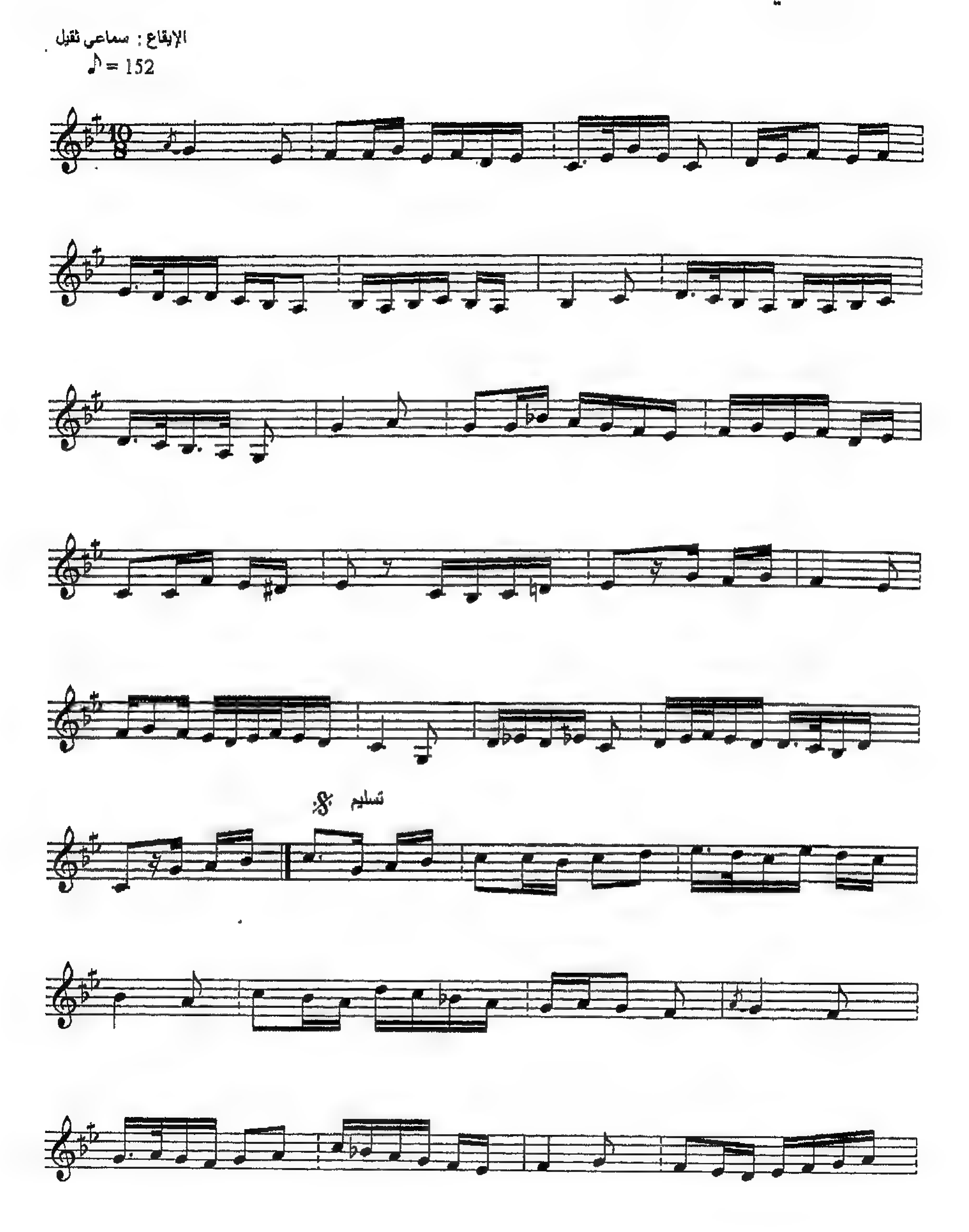
من خلال هذه الجولة نتبيّن أن هذا المقام قريب من (مقام العراق)، يفصل بينهما ما يفصل بين مقام البياتي والحسيني، وبالطبع - وللسبب الذي ذكرناه - له نكهة أخرى ومزاج مختلف.

- الأثر المقامي: دلكش حوران، مع أثر واضح لمقام حسيني.
- دليل المقام: (سي ♭ si)، و (مي ♭ mi).

دليل المقام
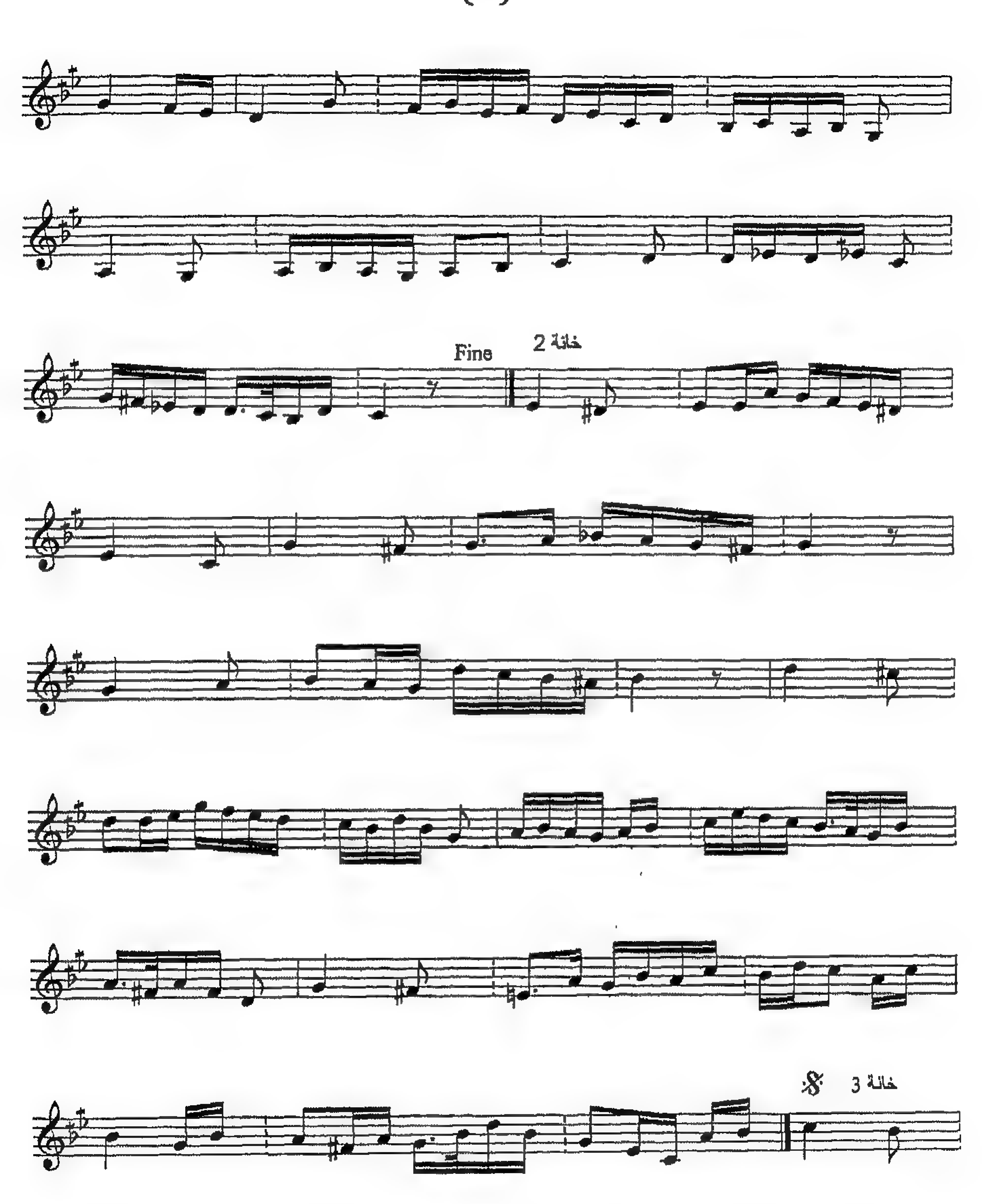


سماعي راست كبير
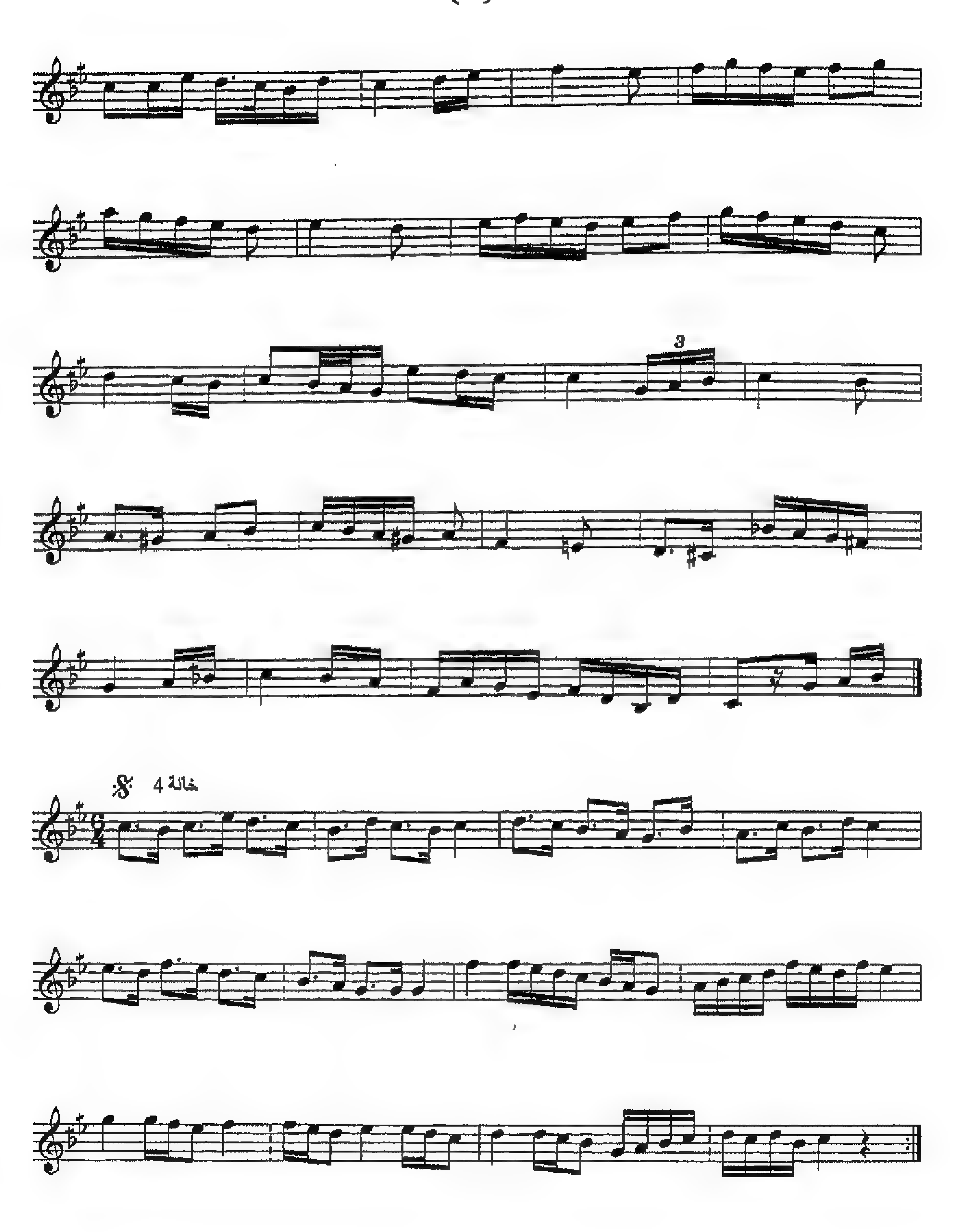


سماعي راست كبير

(٢)
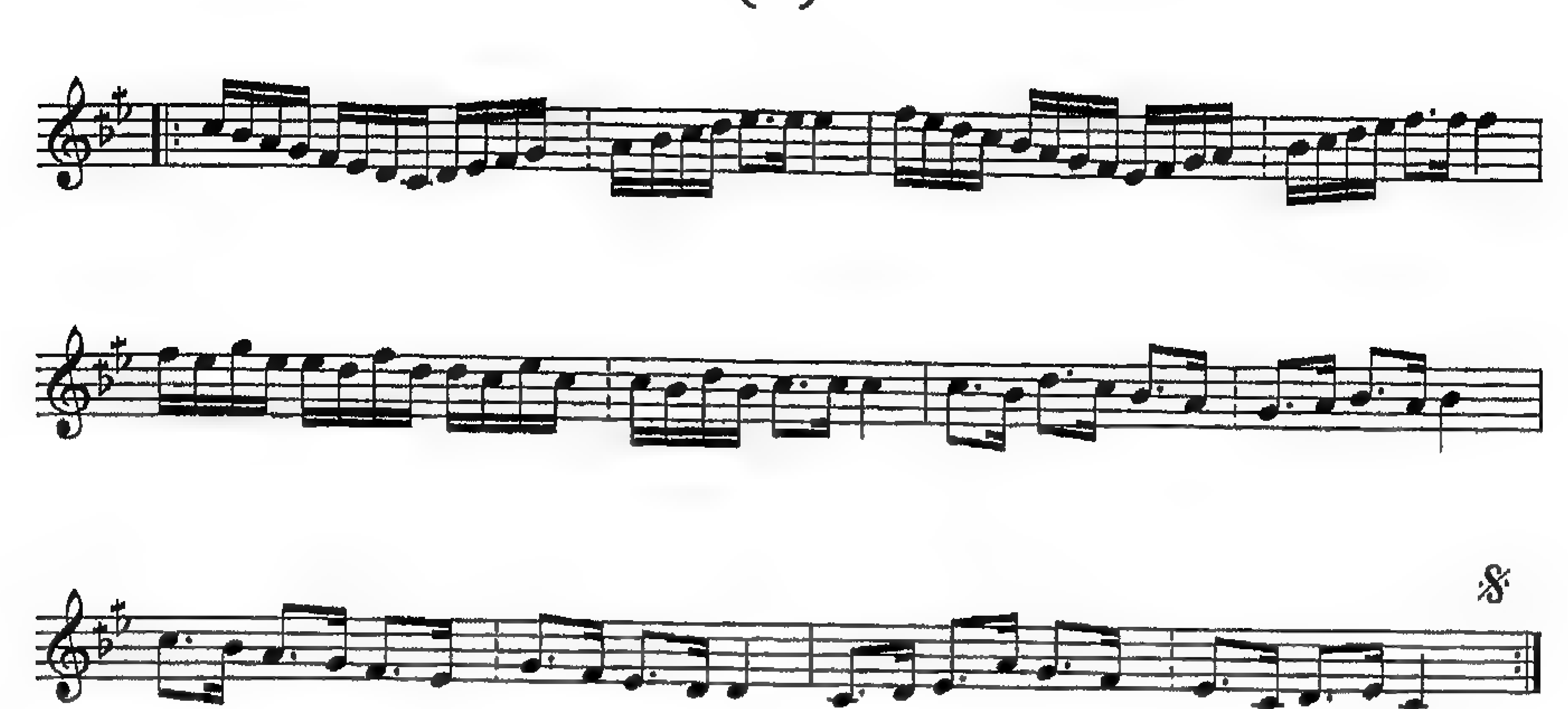


سماعي راست كبير

(٣)

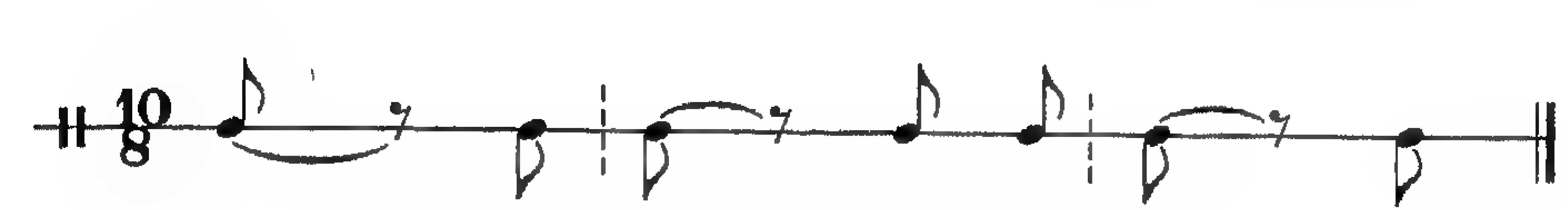


سماعي راست كبير

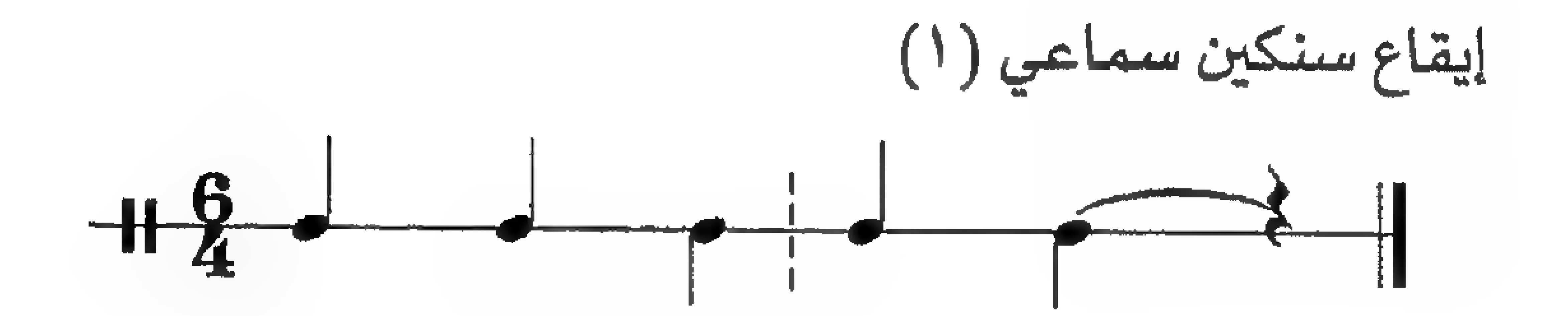
(٤)



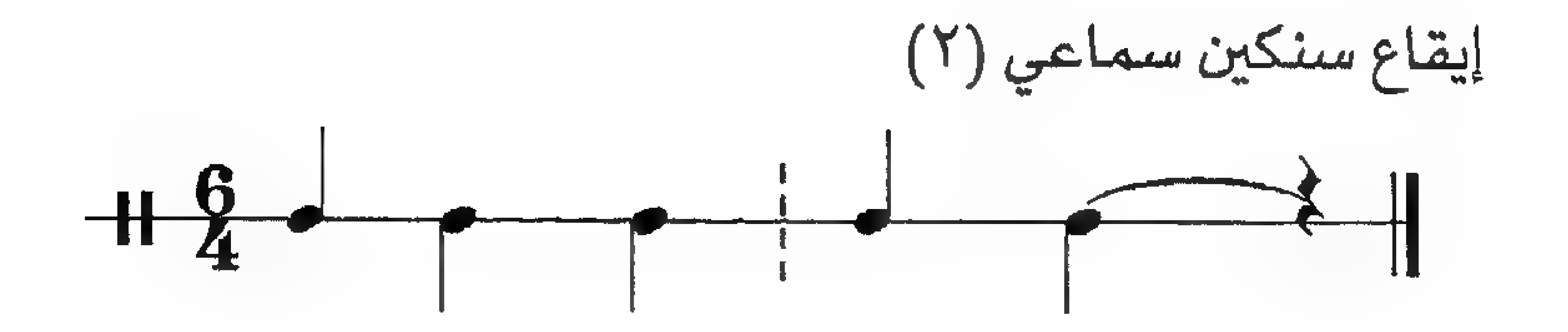
إيقاع سماعي ثقيل



إيقاع سنكين سماعي (١)
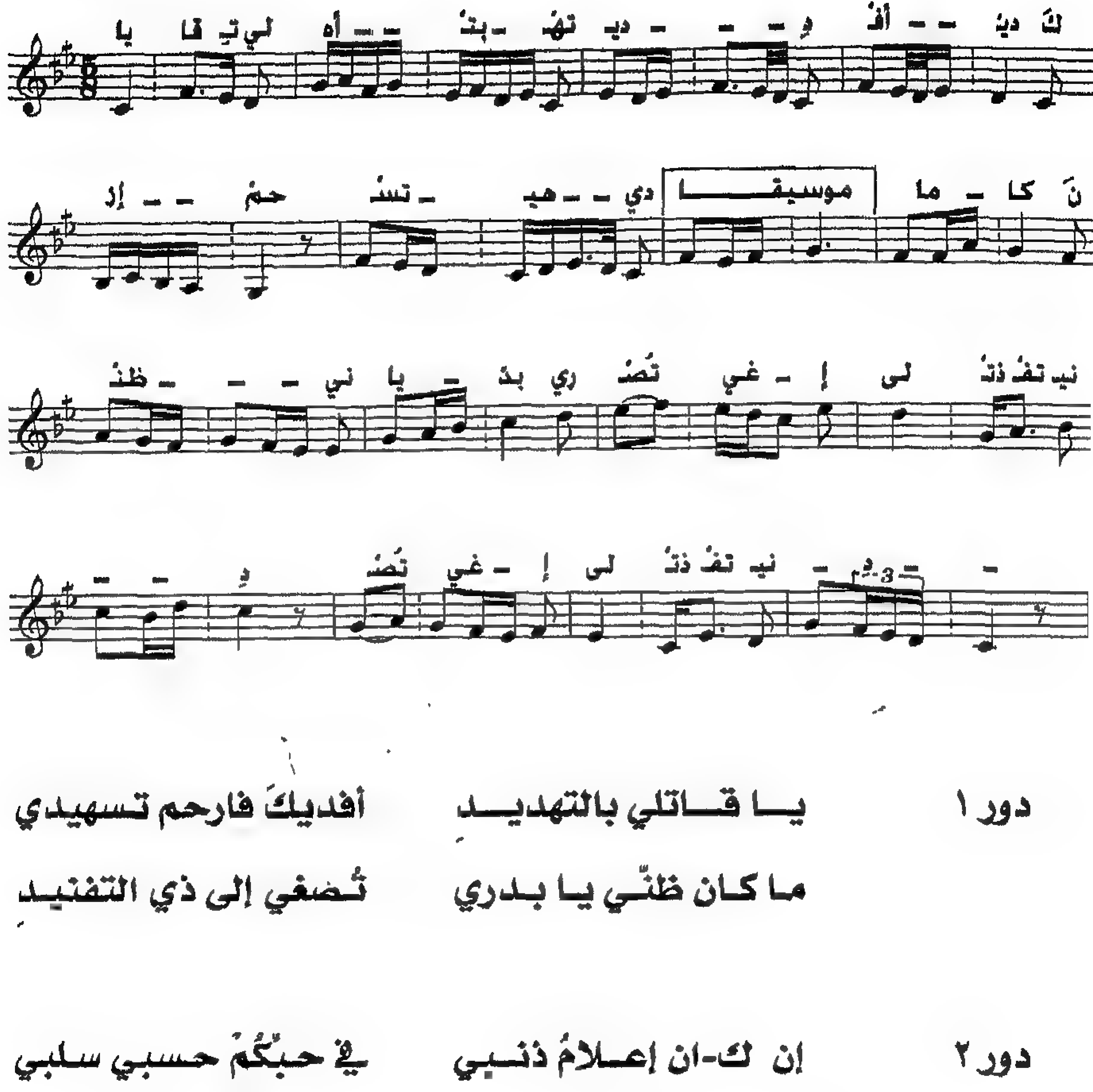


إيقاع سنكين سماعي (٢)



موشح يا قاتلي

الإيقاع : أقصاق تركي



دور ١   يـا قـاتلي بالتهديـدِ   أفديكَ فارحم تسهيدي

ما كـان ظنّـي يـا بـدري   تُـصغي إلى ذي التفنيـدِ

دور ٢   إن كـان إعـلامُ ذنـبي   في حبِّكُمْ حسبي سلبي

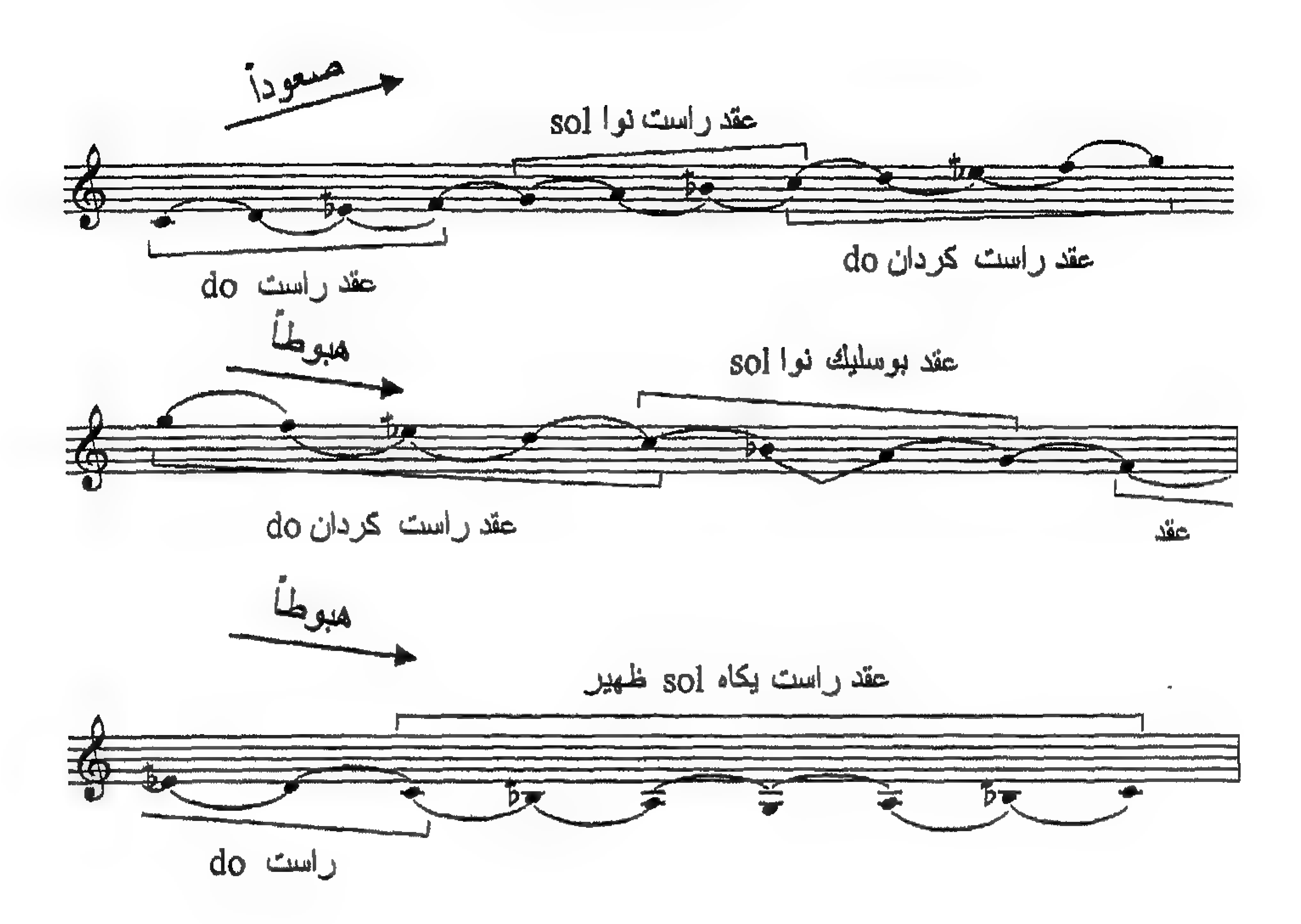
إنّـي أنـا الـصبُّ المسبي   في حـبِّكُمّ لا في القيـدِ

دور ٣   أعطـاف ميـاسُ القـدِّ   في ميلها هاجت وجـدي

يـا حبَّـذا وردُ الخـدِّ   يزهـو بحـسنِ التوريـدِ

خارطة المقام

سلم مقام راست



- درجة الارتكاز: دو do المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة راست (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد خماسي (ذوخمس) راست على درجة كردان (دو do). - وفي حال الصعود إلى جواب كردان - يكون العقد الرابع:

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة جواب نوا (صول sol).

- **العقود على التوالي هبوطاً:**

١ - عقد رباعي (ذو أربع) بوسليك على درجة جواب نوا (صول sol)

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة كردان (دو do)

٣ - عقد رباعي (ذو أربع) بوسليك على درجة نوا (صول sol).

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة راست (دو do).

٥ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة يكاه (صول sol).ظهير للعقد الأول.

في سياق التأليف:

لم يحظ مقام في الموسيقا العربية بالاهتمام كالذي حظي به مقامان (راست - بياتي)، فهما الأكثر مؤلفات آلية، والأغزر موشحات على الإطلاق. فإذا تمعنت في البشارف رأيتها وفيرة في كلا المقامين، كما للسماعيات حظ كبير، ناهيك عن الموشحات والتواشيح الدينية التي تزخر بها صدور الحفظة، وذاكرة المنشدين الدينيين ونعد بالعشرات.. والسبب الحقيقي غامض حاول الكثير من الباحثين اكتشافه!!

فمن قائل: سهولة التأليف عليهما جعلت الكثير من المؤلفين يختارونه لجملهم الموسيقية ونصوصهم الأدبية، وآخرون يدعون أن التراث الموسيقي الكبير الي توارثوه جعلهم يقتفون آثار سابقيهم، وآخرون يدعون إن أثر هذين المقامين والحزن الذي يغلّفهما - ينسجم مع أمزجة سكان منطقتنا العربية، ورنين درجاته اللطيفة تلج إلى أرواحهم وأعماق نفوسهم!! و ذلك كله مقبول عقلاً، لكن ما السبب الرئيس؟؟ الله أعلم!
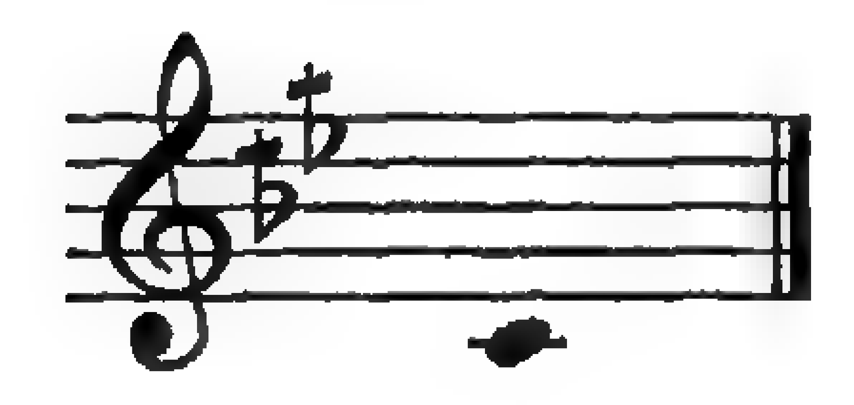
راعى جميع المؤلفين التراثيين والمحدثين القواعد التي اختارها سابقوهم لمعالجته، إذ إنهم يبدأون بالعقد الأول راست على درجة راست (دو do)، هابطين إلى ظهيره راست يكاه (صول sol)، صاعدين إلى العقد الثاني راست نوا (صول sol)، منتقلين صعوداً إلى العقد الثالث عقد راست كردان (دو do)، أما في الهلوط فيجعلون ثاني العقود بوسليك نوا (صول sol)، مهيئين للقفلة على العقد الأول، وقد يهبطون إلى العقد الظهير لتمكين القفلة.. هذا ما يلاحظه السامع والقارئ والباحث منذ الوهلة الأولى، إذ لا يحتاج إلى إمعان فكر أو إجهاد عقل.

أما ما قيل عن قيام شخصية هذا المقام بوجوب إظهار مقام السيكاه، فلم نر في المؤلفات التي بين أيدينا ما يؤيد هذا القول، إلا ما ندر أو لم نسمع به!!

- الأثر المقامي: راست، وقد يسيطر راست آخر على درجة (يكاه) وجوابه (نوا).
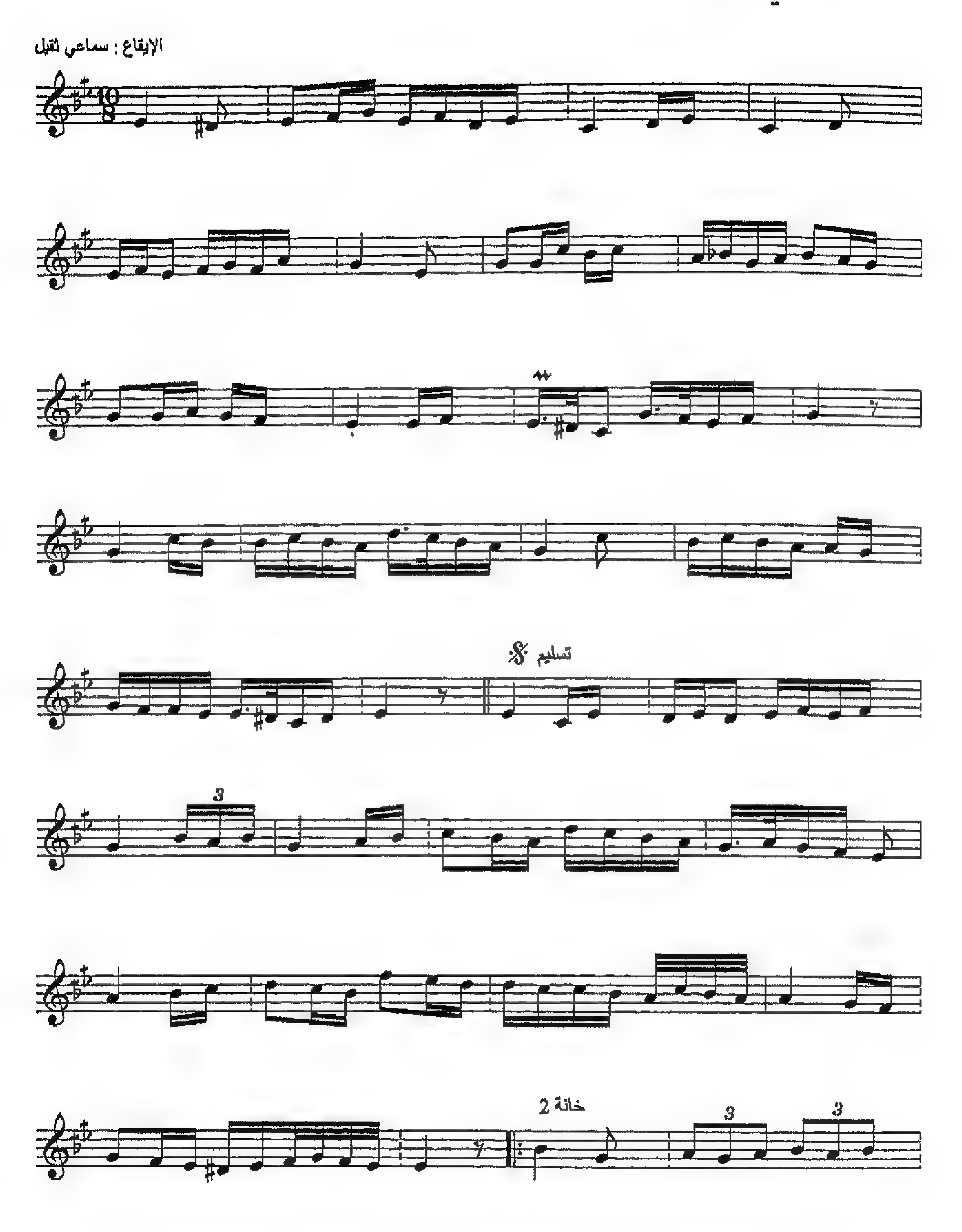
- دليل المقام: (سي ♭ si)، و (مي ♭ mi).

دليل المقام
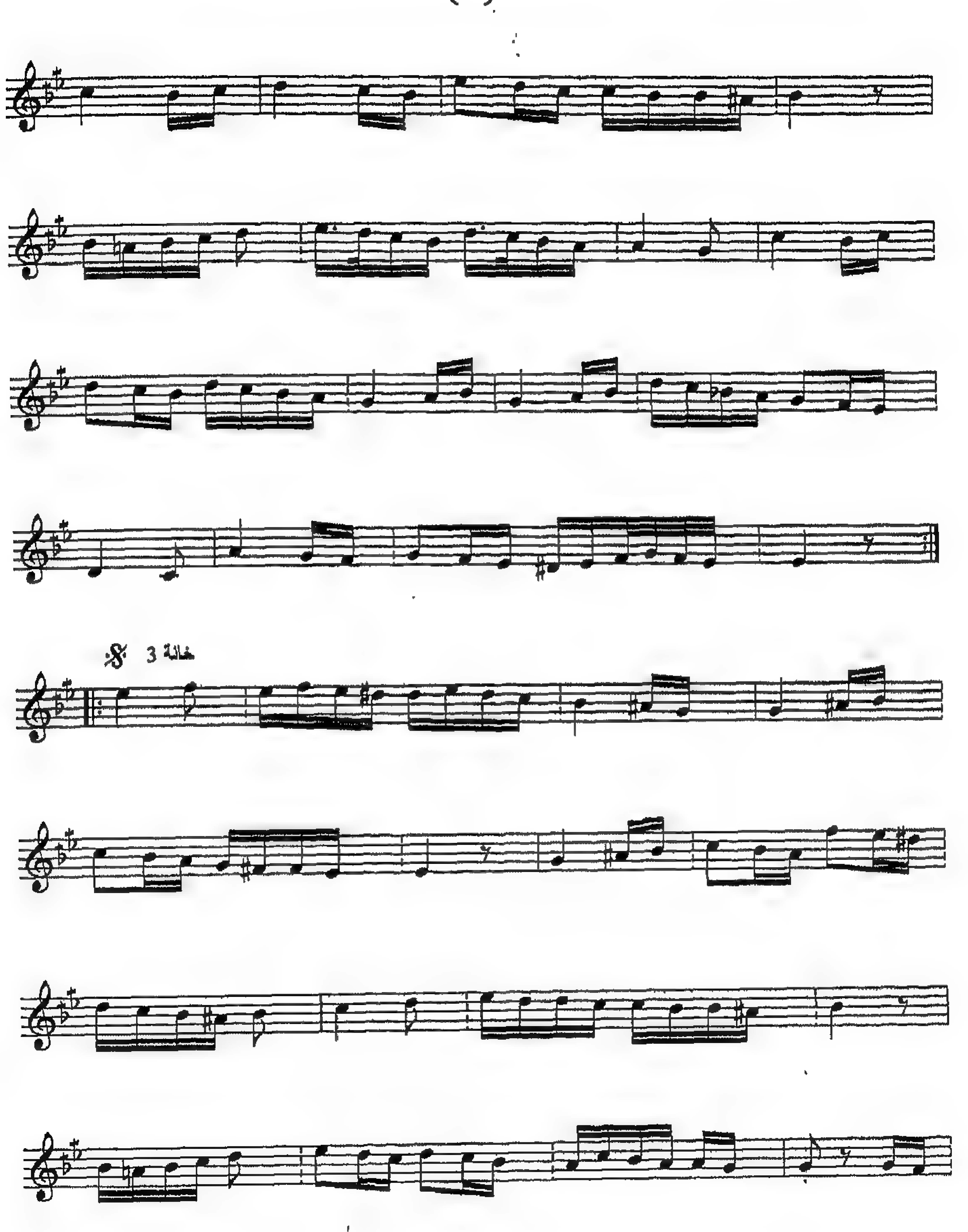


سماعي سيكاه

الإيقاع : سماعي ثقيل
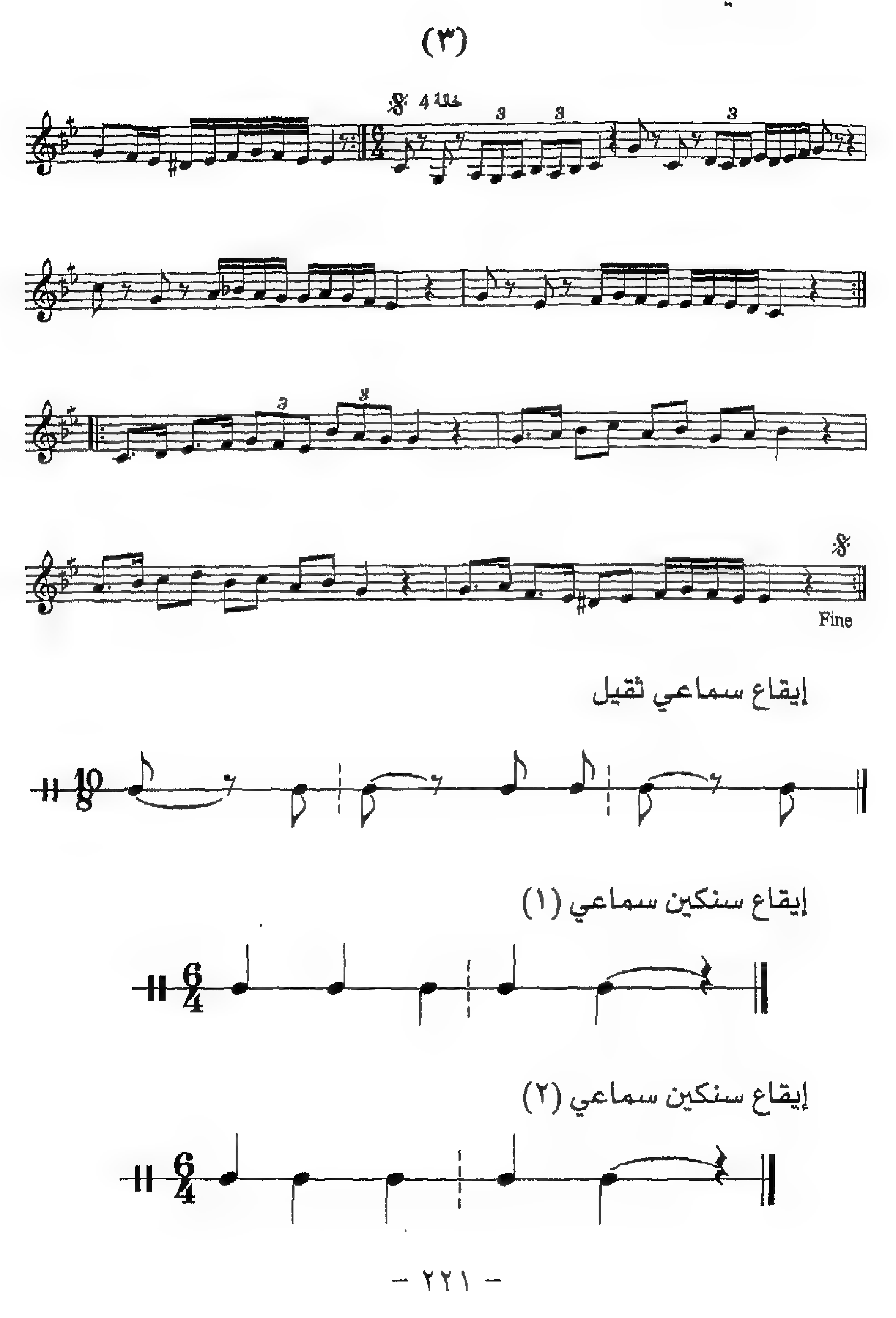


سماعي سيكاه

(٢)
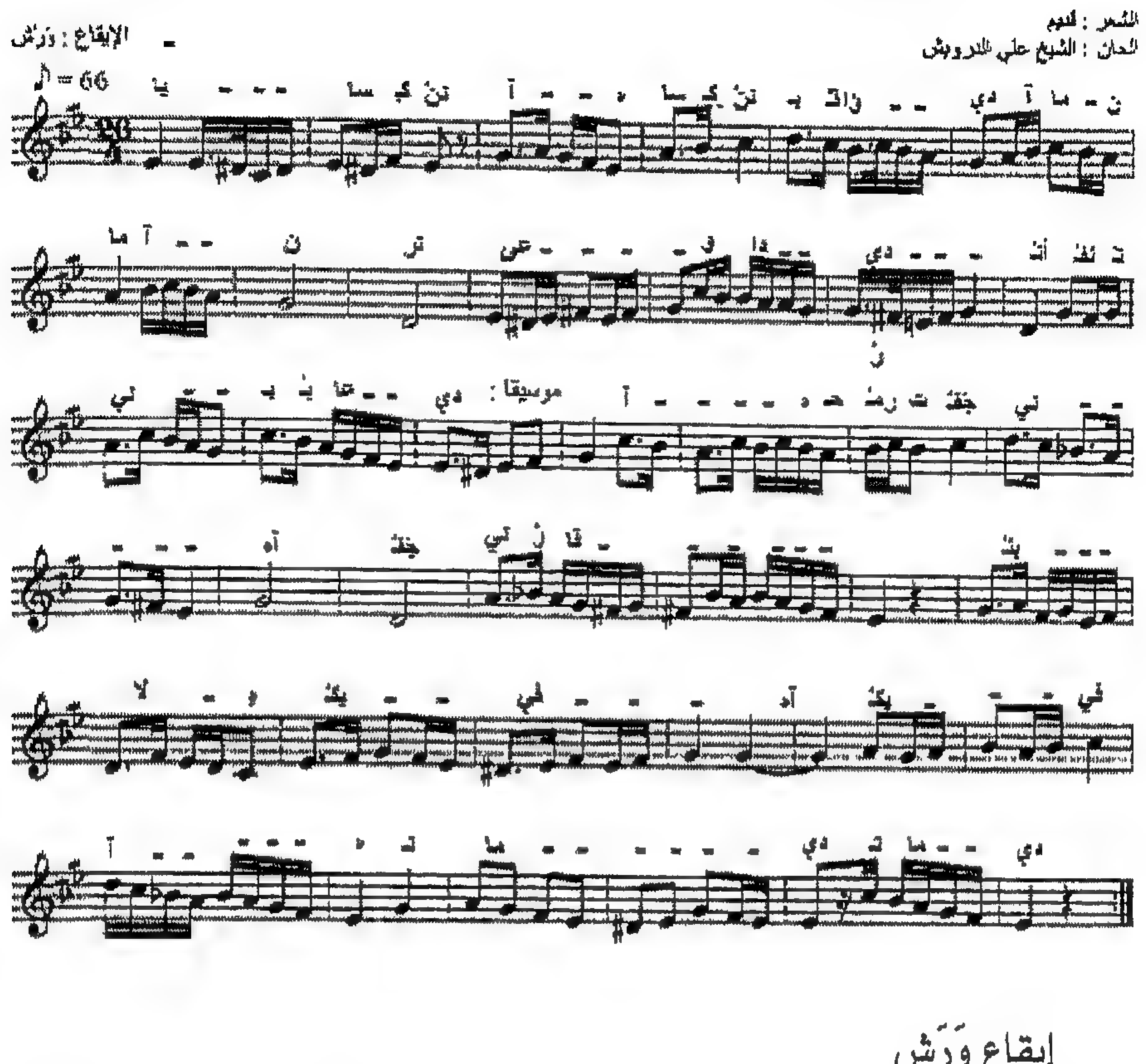


سماعي سيكاه

(٣)



موشح يا ساكناً



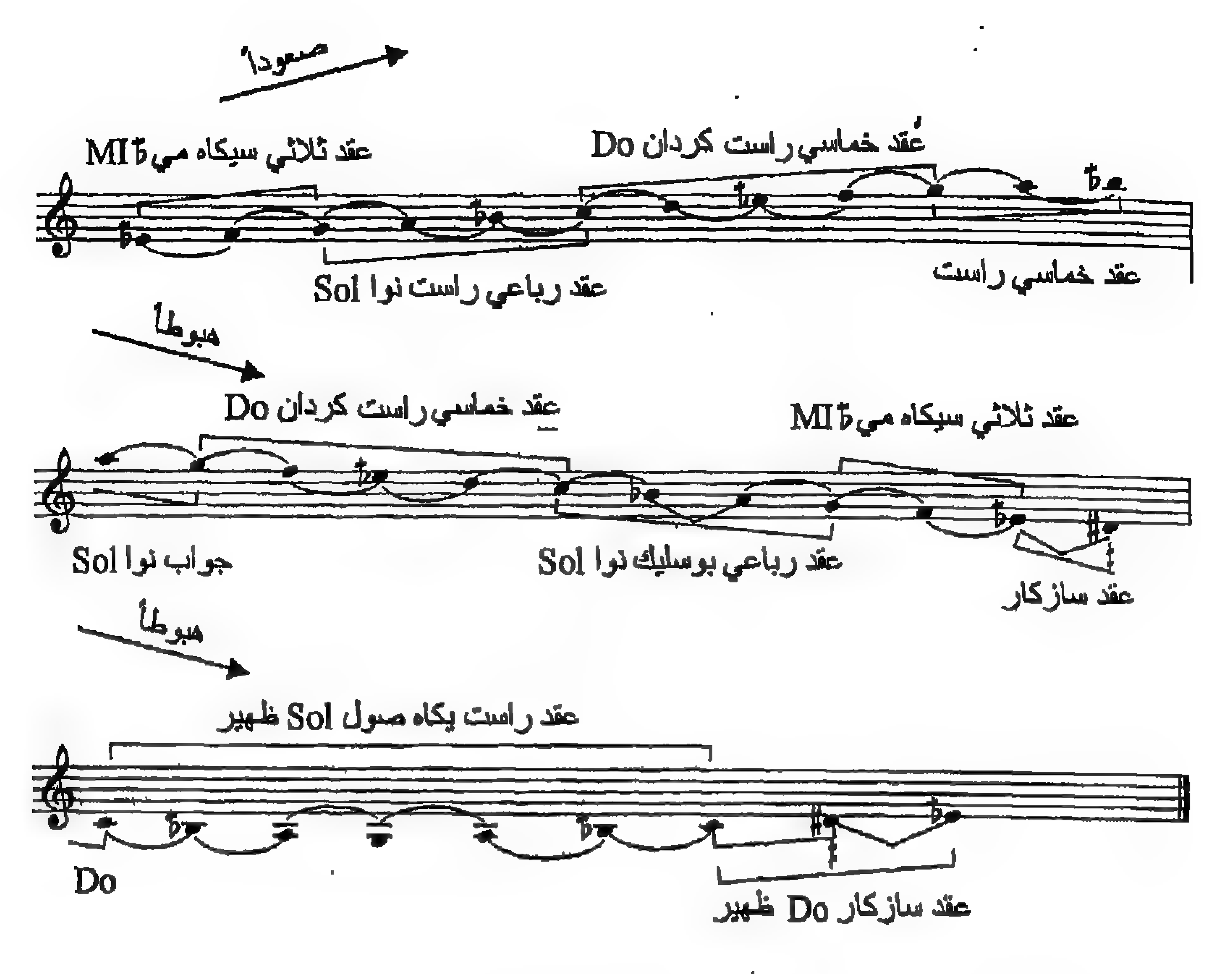
إيقاع وَرَش

يـا ساكناً بفؤادي ما آنَ ترعى ودادي أَتْلَفْتَني ببــعادي حرمْتَ جفني رقادي

بـــالله يكفي تَمادي

ما حيلتي بالتجنّي مُذْ غِبْتَ ياحُلْوعنّي لو جُدْتَ لي بالتمنّي بلغتُ منكَ مُـــرادي

بـــالله يكفي تَمادي



- درجة الارتكاز: مي MI المسماة سيكاه.

- العقود على التوالي صعوداً:

١ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة سيكاه (مي MI).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد خماسي (ذوخمس) راست على درجة كردان (دو do).

وفي حال الصعود إلى جواب كردان - يكون العقد الرابع:

٤ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة جواب نوا (صول sol).

- العقود على التوالي هبوطاً:

١ - عقد رباعي (خمس) راست على درجة كردان (دو do).

٢ - عقد رباعي (ذو أربع) بوسليك على درجة نوا (صول sol).

٣ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سيكاه على درجة سيكاه (مي MI).

٤ - عقد ثلاثي (ذو ثلاث) سازكار على درجة راست (دو do).

٥ - عقد رباعي (ذو أربع) راست على درجة يكاه (صول sol).ظهير ثان للعقد الأول.

في سياق التأليف:

مقام سيكاه[1] هو أحد المقامات التي نادراً ما تطرق إليه الملحنون العرب تأليفاً، إكتفاءً بأحد المقامات شديدة القرب منه وهو مقام (الهزام)، إذ هما يتفقان بالعقد الأول (ثلاثي سيكاه على درجة مي MI ♭)، والعقد الثالث (خماسي راست على درجة «كردان» دو do)، لكن الخلاف يتوضع في العقد الثاني، ففي الأول يكون (راست على درجة «نوا» صول sol)، بينما في الهزام يكون (حجاز على درجة «نوا» صول sol). لعلّهم استخفوا الصياغة اللحنية على درجات سلمه، أو بداعي ألفتهم الشديدة له. واسما المقامين اختلطا عند بعضهم أيضاً، بل إن اسم «سيكاه» كان يطلق على "الهزام"، حتى اخترع المرحوم توفيق فتح الله الصباغ اسم (سيكاه عربي)..

أهم ما يميّز مقام «سيكاه» ارتفاع درجة (مي MI ♭) عن قرينتها في مقام الهزام، والارتفاع هذا غير ثابت فهو عند الاتراك أكثر منه عند مطربي حلب، وعند المصريين أقل من الحلبيين!! وسبب ذلك - في اعتقادي - استخدام درجة الحسيني (لا La) في مقام سيكاه، التي تفرض ارتفاع درجة (مي MI ♭) عند الاستقرار عليها!!، أما في سياق التأليف فيتضح من قراءتنا لبشرف وسماعي الشيخ علي التالي:

---

(١) كلمة سيكاه بالفرسية تعني المقام الثالث بالعربية.

ابتداء الجملة الأولى للمؤَلَّف بالعقد الأول وبدرجة الارتكاز، التي تساندها علامة (رى # ré)، هابطاً إلى درجة راست (دو do)، صاعداً إلى درجة نوا (صول sol)، متنقلاً بجمله بين العقدين الأول والثاني، ممكناً بالعقد الظهير (سازكار دو do)، حتى نهاية الخانة الأولى..

في التسليم يغلب استخدام جمل لحنية يصوغها على العقد الثاني والثالث، تقوده إحداها إلى الدرجة التاسعة (فا FA) جواب جهاركاه، ويعود أدراجه مستخدماً عقد بياتي على حسيني (لا La) بشكل مروري، ومنه إلى العقد الأول فالقفلة التي يمكنها باستخدام (الحسّاس) (رى # ré)..

في الخانة الثانية يؤثر الشيخ علي صياغة جمله اللحنية على درجات العقد الثاني مولياً اهتماماً خاصاً لعقد سيكاه على درجة الأوج (سي ♭ si)، ومنه إلى عقد بياتي على درجة حسيني (لا La)، إلى القفلة الممكَّنة بالحساس (رى # ré).. من هذه الجولات الرائعة في مقام سيكاه، يتكون لدى السامع والباحث فكرة واضحة عن المقام، وإحساس بطعمه ومزاجه وأنه مختلف تمام الاختلاف عن نظيره مقام (الهزام).

إذا انتقلنا إلى موشح من المقام نفسه للملحن المصري صفر علي: نرى أنه لاخلاف في المعالجة المقامية بينه وبين مؤلَّفي الشيخ علي (السماعي والموشح)، رغم النفس اللحني شديد التباين بينهما!! فصفر علي ينطلق مباشرة إلى العقد الثاني تاركاً العنان لأريحيته التأليفية صائغاً جملته الأولى بعبارتين أخّاذتين، هابطاً بعدهما إلى درجة راست (دو do) ثم درجة العراق (سي ♭ si)، وقفلة على درجة الارتكاز، يعيد الكرة صاعداً من الدرجة الخامسة الأوج (سي ♭ si) مستخدماً درجات العقد الثاني والثالث وصولاً

الدرجـة التاسـعة (فـا FA)، ومـن ثم هبـوط رائعـاً إلـى القفلـة علـى درجـة الارتكاز بطريقة سلسة أخّاذة [1].
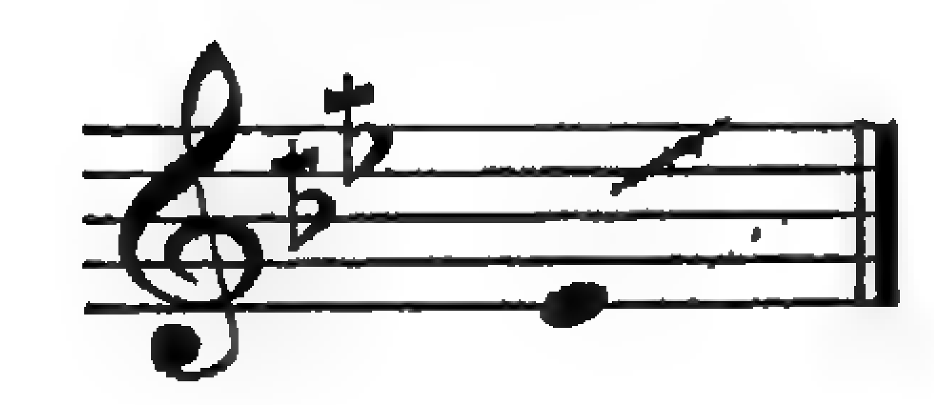
خانة الموشح جملتها الأولى تستثمر الدرجات العالية وصولاً إلى درجة جواب نوا (صول sol)، مرتكزاً على جواب سلم المقام ودرجات العقد الثالث راست كردان (دو do)، لتُقْفَل على درجة الحسيني، والجملة الثانية تقفل على مخلفة إحساس راست كردان، ثم هبوط مميز وسريع إلى القفلة الخانة النهائية على درجة الارتكاز (مي mi).

جولتان موفقتان من ملحنين كبيرين، تبين لنا أن هذا المقام يُبنى على إظهار عقود المقام الثلاثة (الأول والثاني والثالث)، دون أن يفضل أحدهما على الآخر.

- الأثر المقامي: سيكاه، كما يسيطر راست نوا وراست كردان وبوسليك على درجة (نوا).
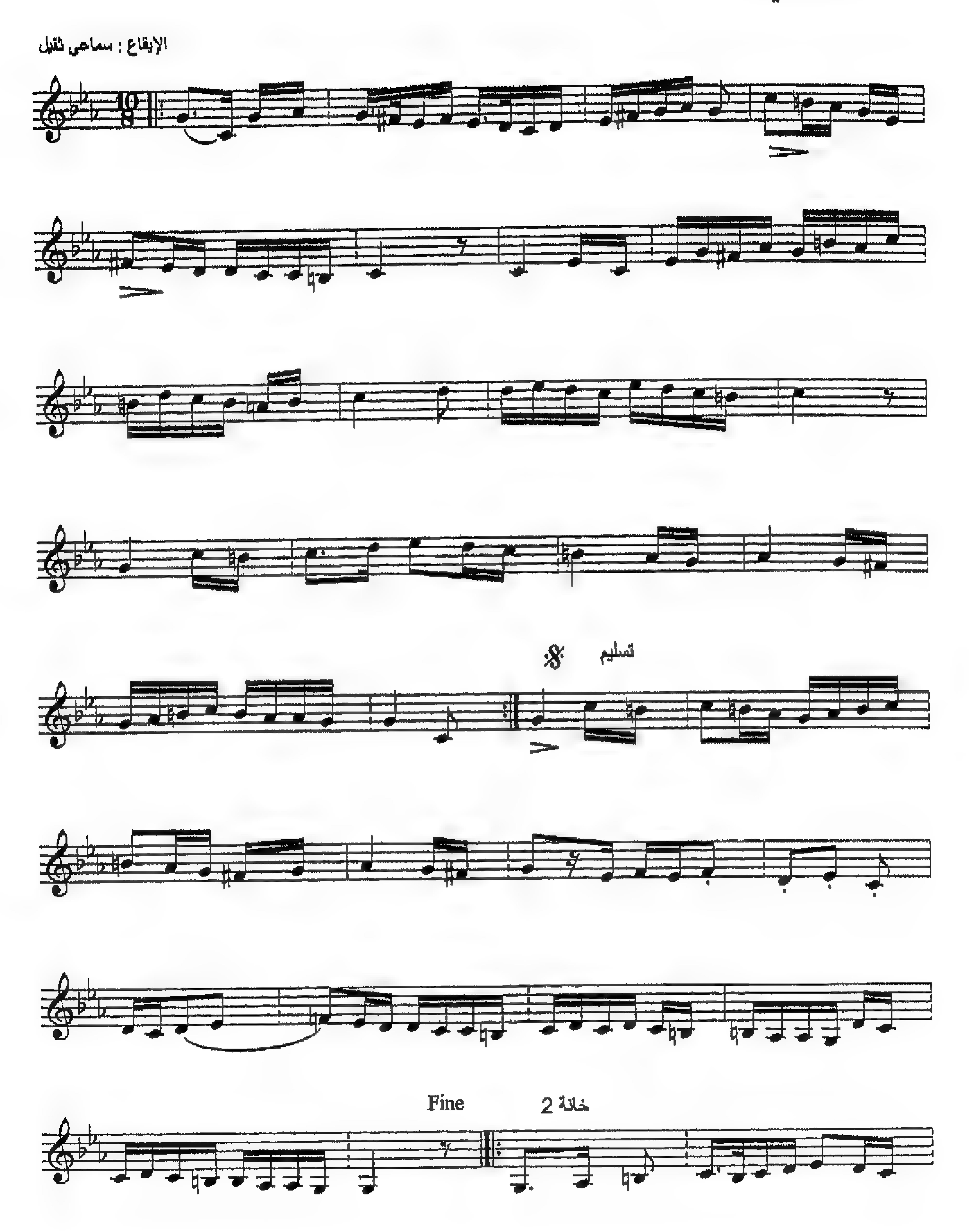
- دليل المقام: (سي si)، و (مي mi).

دليل المقام
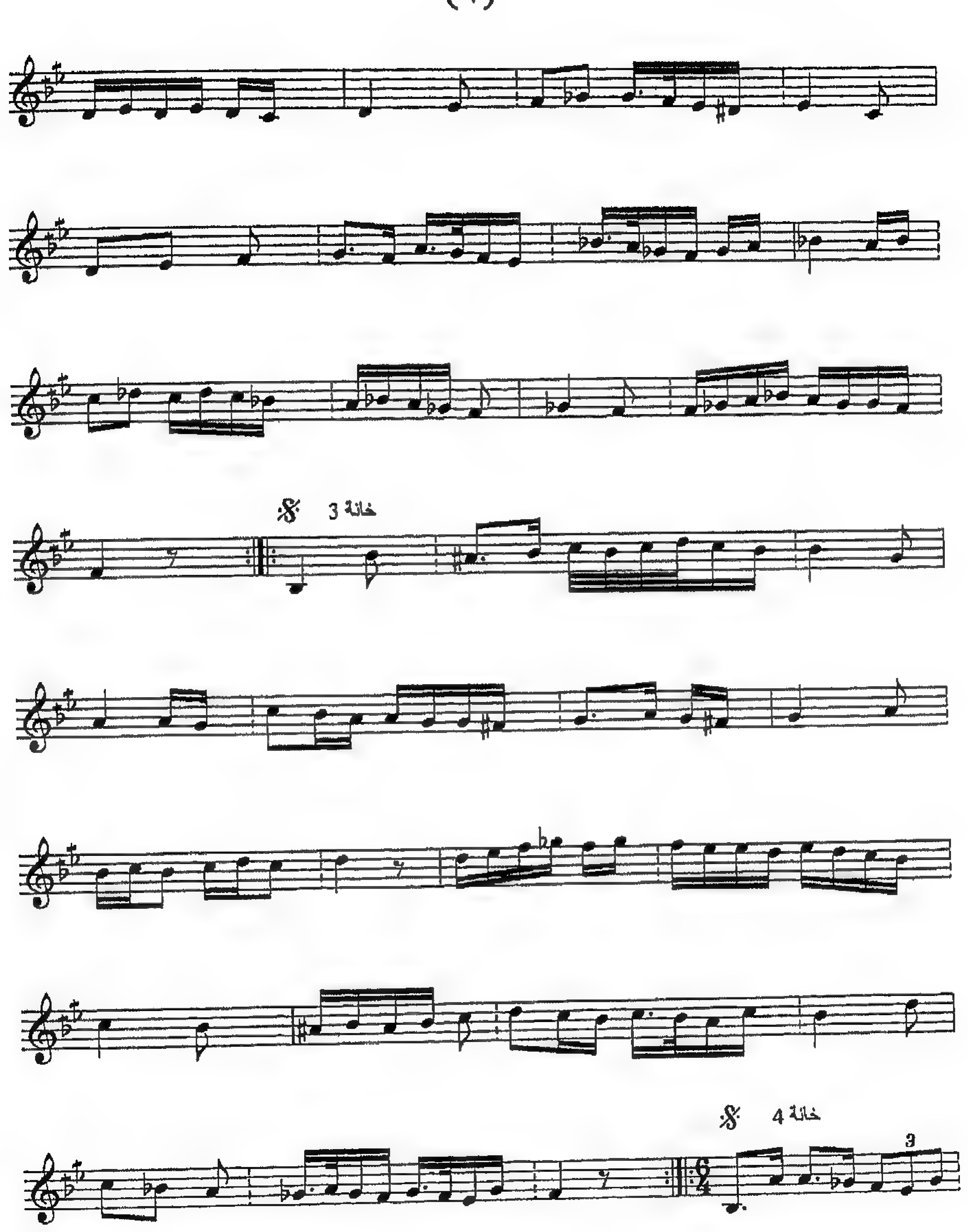


(١) انظر كتاب من كنوزنا (رجائي - نديم الدرويش) وصلة السيكاه.

سماعي شت عربان
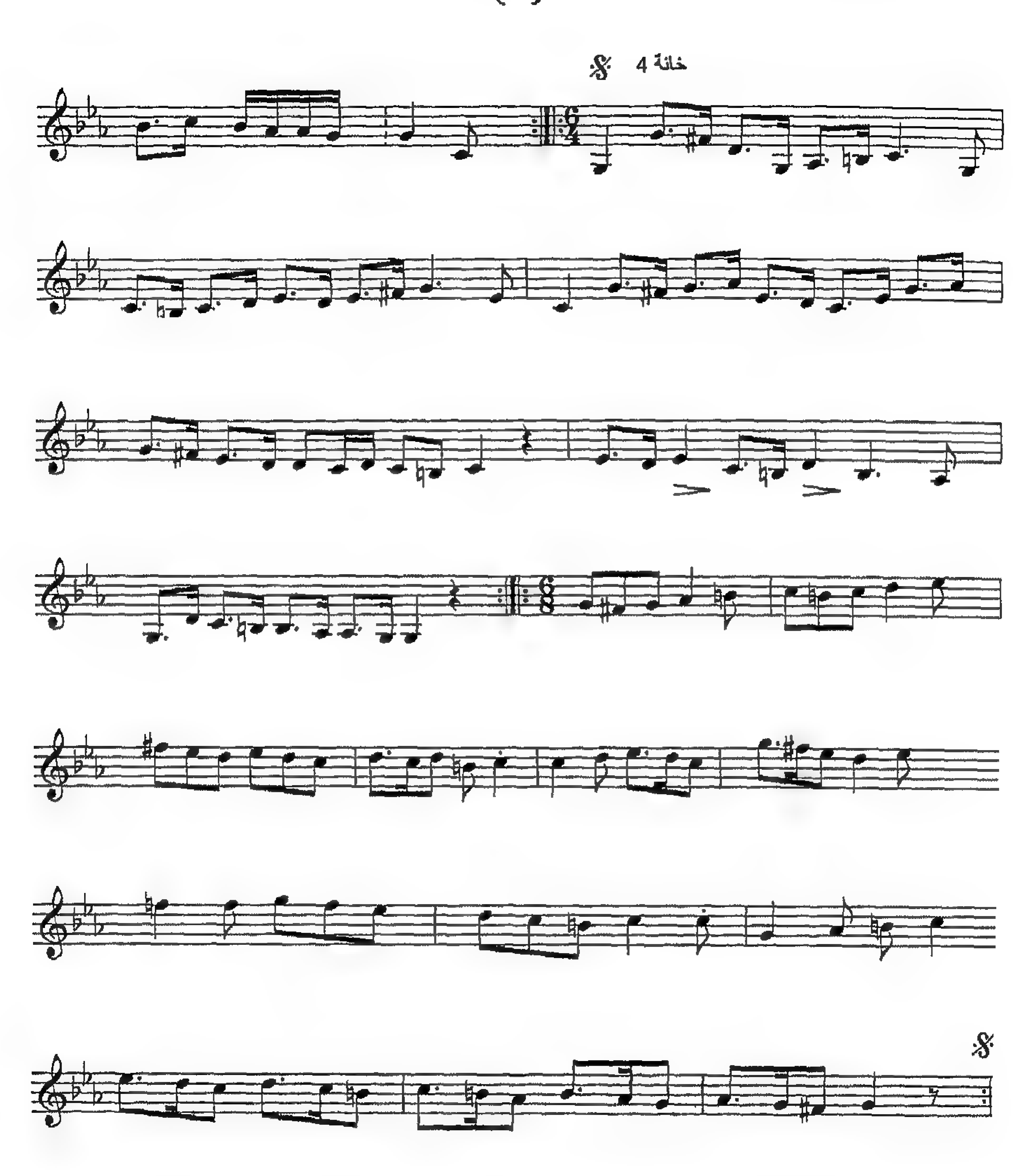


سماعي شت عربان

(٢)



سماعي شت عربان

(٣)



إيقاع سماعي ثقيل

إيقاع سنكين سماعي (1)

إيقاع سنكين سماعي (2)

خارطة المقام

سلم مقام شت عربان

صعوداً

عقد نكريز أو نو أثر كردان do

عقد نكريز أو نو أثر على راست do

عقد حجاز نوا sol

عقد حجاز يكاه sol

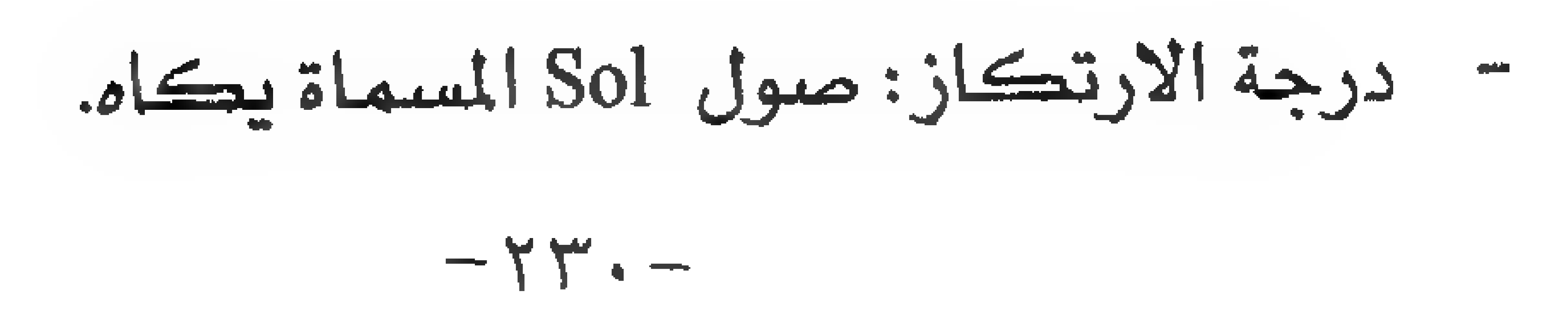
هبوطاً

عقد نهاوند كردان do

عقد نكريز أو نو أثر على راست do

عقد حجاز نوا sol

عقد حجاز يكاه sol



- درجة الارتكاز: صول Sol المسماة يكاه.

- العقود على التوالي صعوداً:

1 - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة يكاه (صول Sol).

2 - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز أو نو أثر على درجة راست (دو do).

3 - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة نوا (صول sol)

4 – عقد خماسي (ذو خمس) نكريز أو نو أثر على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

1 - عقد رباعي (خمس) نهاوند على درجة كردان (دو do).

2 - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة نوا (صول sol).

3 - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز أو نو أثر على درجة راست (دو do)..

4 - عقد رباعي (ذو أربع) حجاز على درجة يكاه (صول sol).

في سياق التأليف:

هذا المقام (شت عربان) من المقامات التي قلت مؤلفاتها الآلية والغنائية، ولم يعره قدماء المؤلفين ومحدثوهم كبير اهتمام، ودواعي ذلك - حسب ظني - هبوط درجة ارتكازه التي تصلح

للمنشدين ذوي الأصوات الغليظة (Bass)، وارتفاع درجات الجواب حتى (جواب النوا)، التي يستطيع غناءها المنشدون ذوو الأصوات النحيفة، تلك التي يطلق عليها اسم (Tinor) لكنهم بحاجة إلى درجات القرار التي ليس بمقدورهم أداءها بسهولة. لكن الضالعين من المؤلفين العثمانيين أمثال (جميل بك الطنبوري) لهم معه شأن وأي شأن!! فسماعي جميل بك قل نظيره بين المؤلفات الآلية، وكذا الشيخ علي في مؤلفه الذي نحن بصدده..

ففي كلا بدايتي السماعيين يعمل المؤلفان على التعامل مع العقد الثالث، مظهراً مقام الحجاز على درجة نوا (صول sol).. هابطين إلى العقد الثاني مظهرين عقد (نو أثر) على راست (دو do)، وكلاهما أيضاً يستثمر العقد الرابع نهاوند كردن (دو do)، ليحقق أثراً مقامياً عميقاً لمقام حجاز نوا.

في التسليم
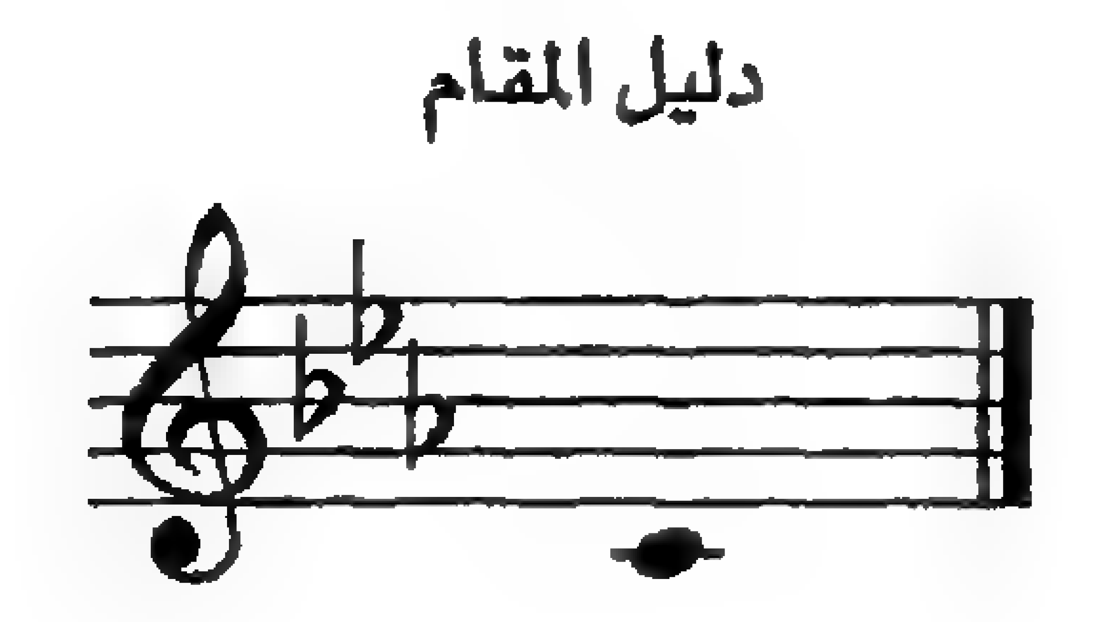
يبدأ كلا المؤلفين بمعالجة الجنس الثالث (حجاز نوا صول sol)، بهبوط ينسجم مع التقليد المتبع في هذا المقام، إذ يتناولون بالمعالجة العقد الثاني نهاوند على راست (دو do)، متنقلين بينه وبين عقد نو أثر (دو do)، كل حسب رؤيته اللحنية، ليستقرا بعدها على العقد الأول حجاز يكاه (صول sol).

وإنه نظراً لقلة المؤلفات على هذا المقام. فليس لنا أن نخوض أكثر في مقام جميل لم يوفّه المؤلفون حقه فيما تركوه.
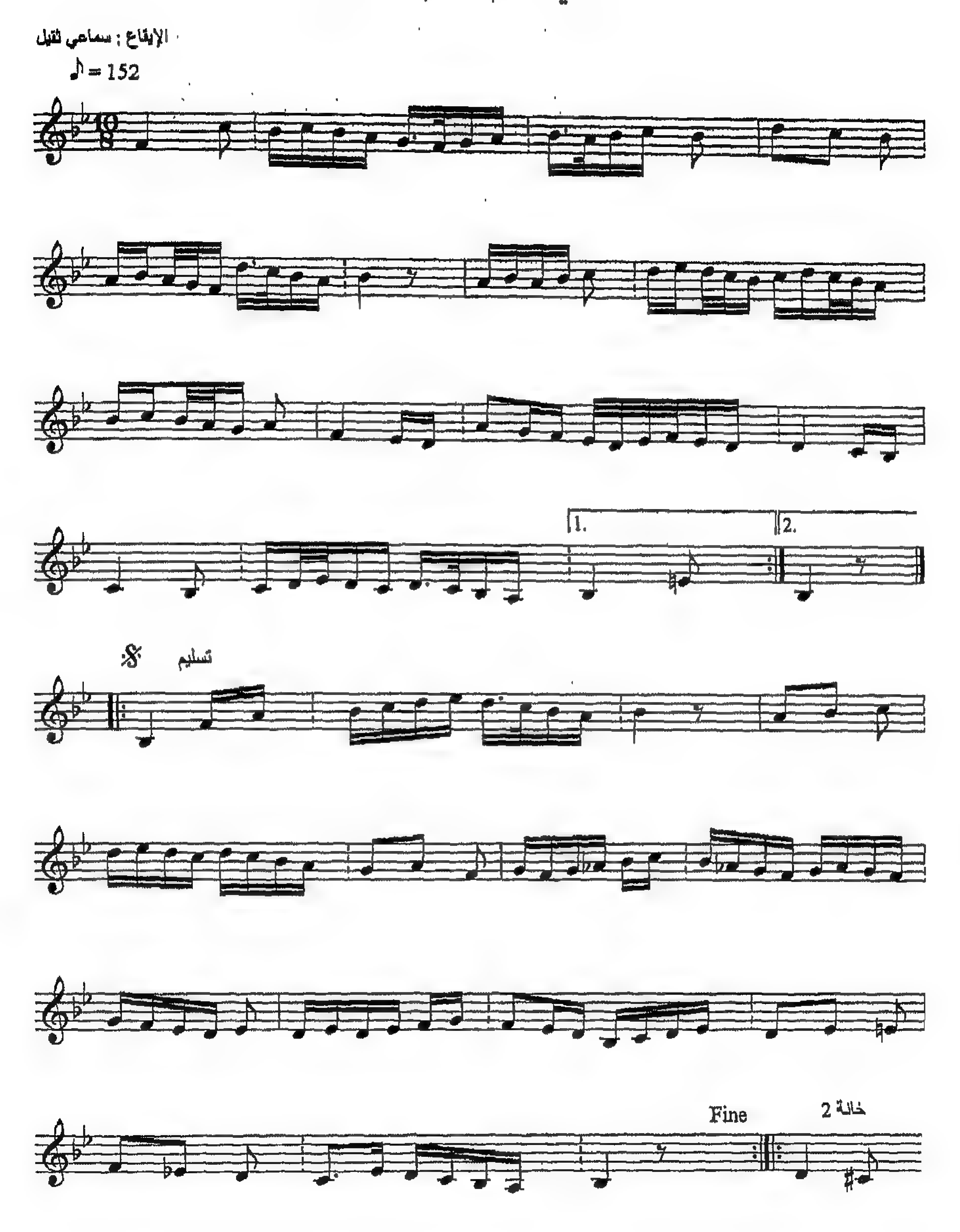
- الأثر المقامي: حجاز (يكاه ـ نوا)، كما لا يخلو من سيطرة نهاوند ونو أثر على راست (دو do)

- دليل المقام: (سي si b)، و (مي mi b) و (لا la b).

دليل المقام
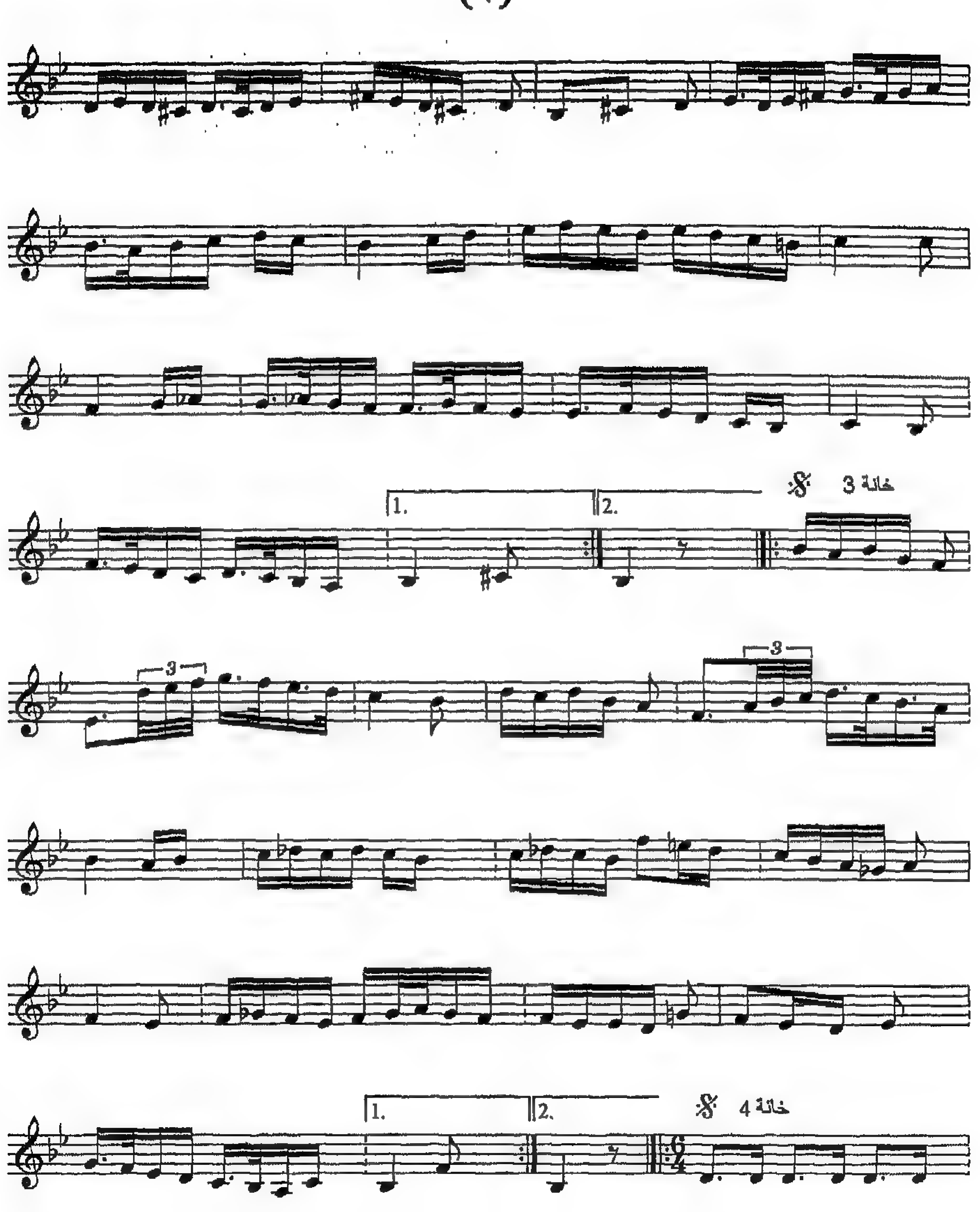


سماعي مقام عجم عشيران
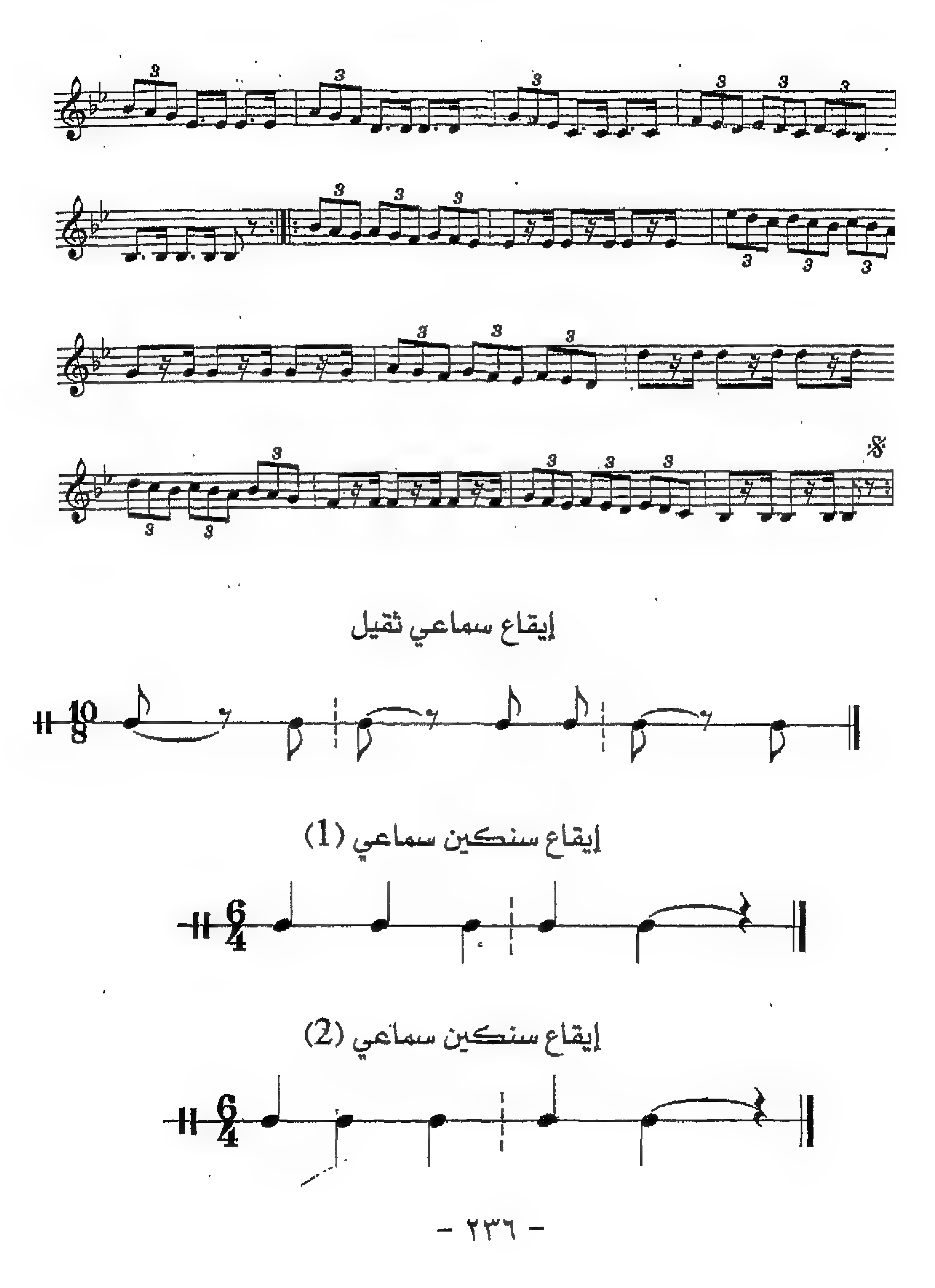


سماعي مقام عجم عشيران

(٢)



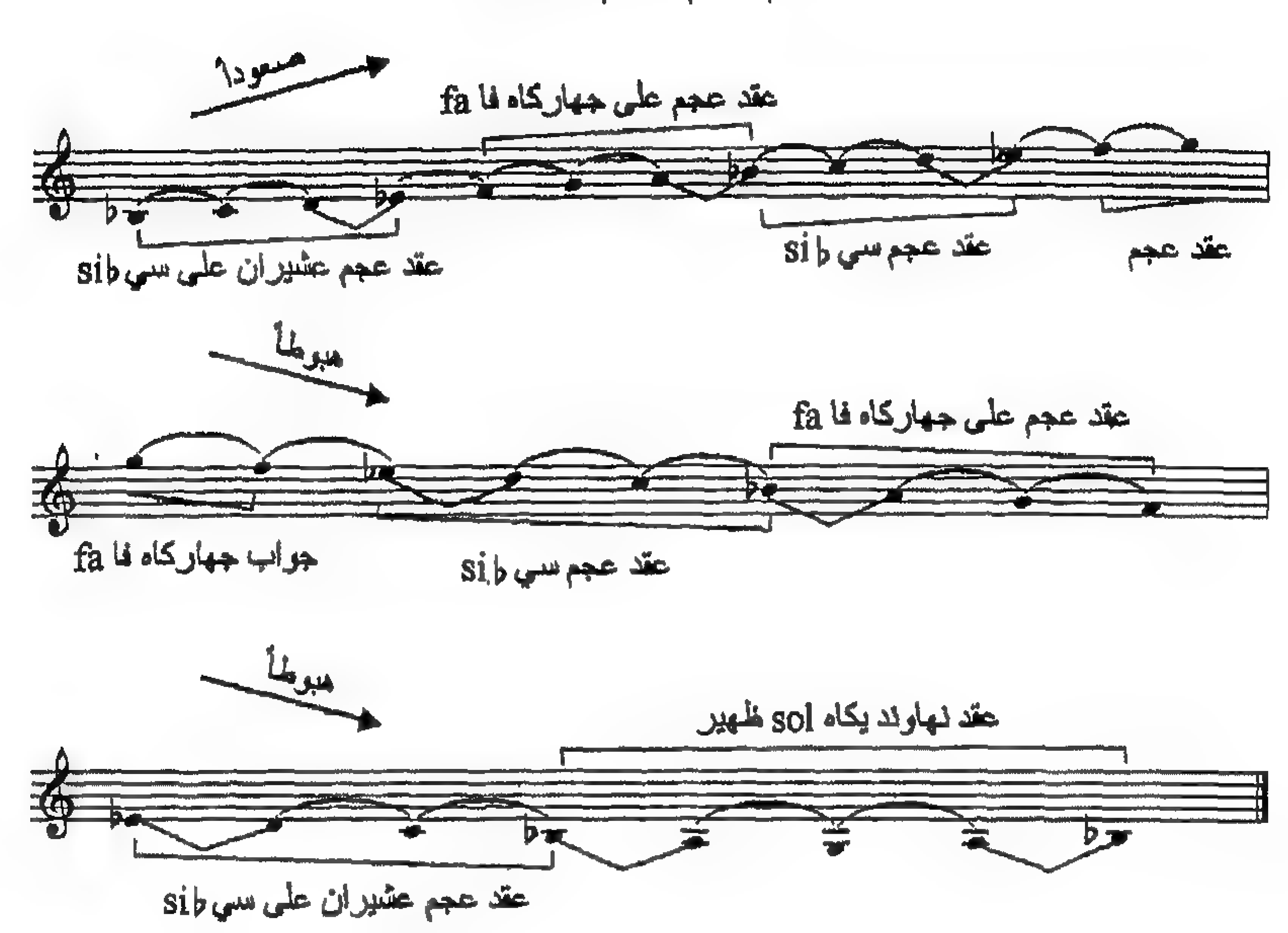
سماعي مقام عجم عشيران

(٣)



<u>**خارطة المقام**</u>

سلم مقام عجم عشيران



- درجة الارتكاز: سي ♭ si المسماة عجم عشيران.

- العقود على التوالي صعوداً:

1 - عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم عشيران (سي Si ♭).

2 - عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة جهاركاه (فا fa).

3 - عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم (سي ♭ Si).

4 – عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة جواب جهاركاه (فا fa).

- العقود على التوالي هبوطاً:

1 - عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة جواب جهاركاه (فا fa).

2. عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم (سي Si ♭).

3 - عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة جهاركاه (فا fa).

4 – عقد رباعي (ذو أربع) عجم على درجة عجم عشيران (سي Si ♭)

في سياق التأليف:

مقام (عجم عشيران) من مقامات الرجولة والحماسة في الموسيقا العربية، فسلمه يخلو من ثلاثة أرباع الدرجة الموحية بالحزن الذي يميز مقاماتنا العربية والشرقية!! مع تلك الميزة لم يعطه المؤلفون ما أعطوا لمقامي البياتي وراست من اهتمام، ففي البشارف والسماعيات لا تجد وفرة، وكذا الموشحات. فوصلته لا تتجاوز الموشحات الأربعة. والأدوار لا تجد أعداداً كبيرة تصل إلى ما لُحِّن منها في كلا المقامين (راست وبياتي)..

عموماً تبدأ المؤلفات الآلية منها والغنائية بالعقد الثالث عجم (سي Si ♭)، ويربطون بينه وبين العقد الثاني كما في

سماعي الشيخ علي، وكذلك هم لا يتجاوزون هذين العقدين حتى القفلة، إذ يهبطون إليها في نهاية المُؤَلف ويختمون على العقد الأول ودرجة الارتكاز عجم عشيران (سي Si b).

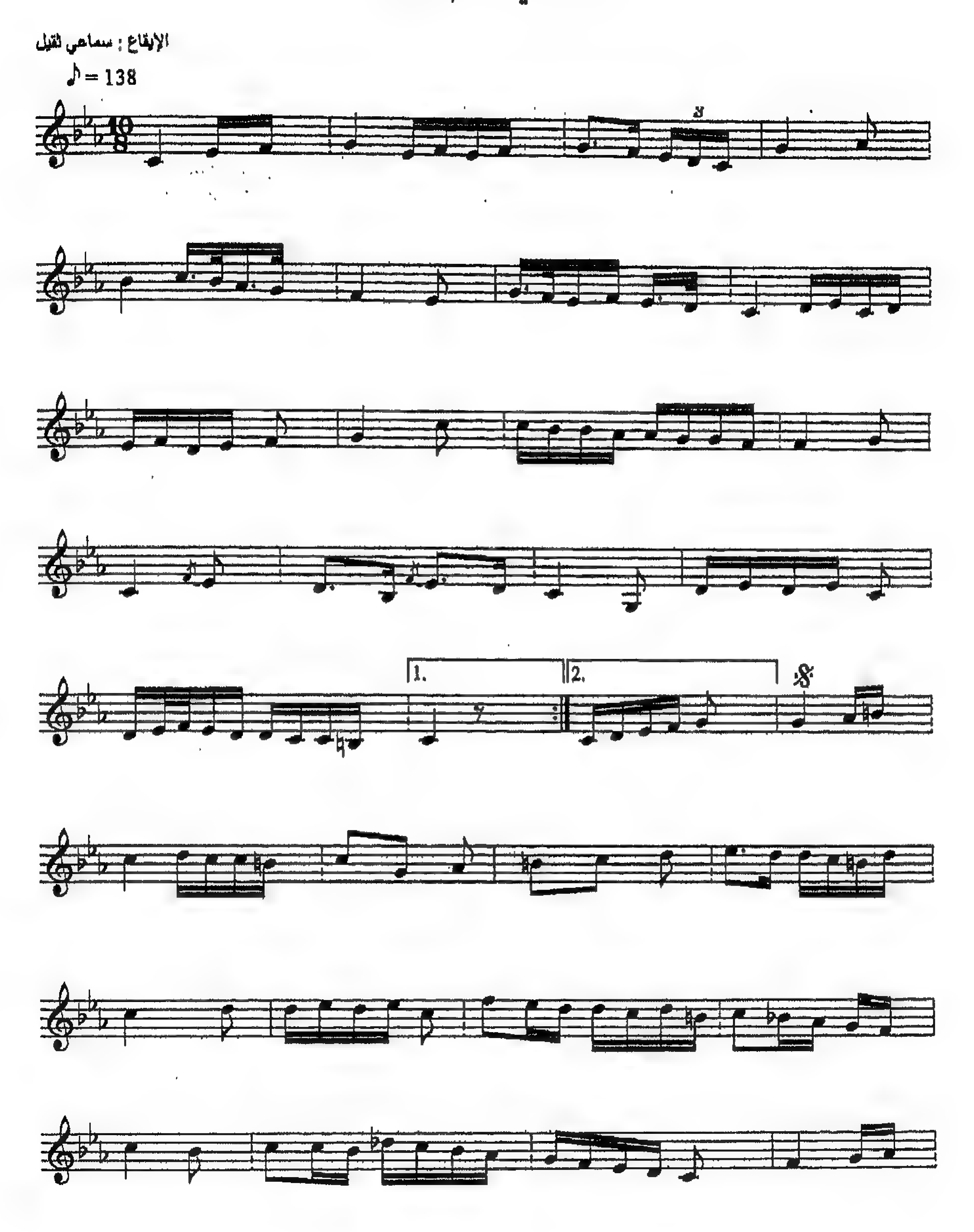
- الأثر المقامي: عجم، كما يسيطر عجم آخر على جهاركاه (فا fa).

- دليل المقام: (سي si b)، و (مي mi b).

دليل المقام
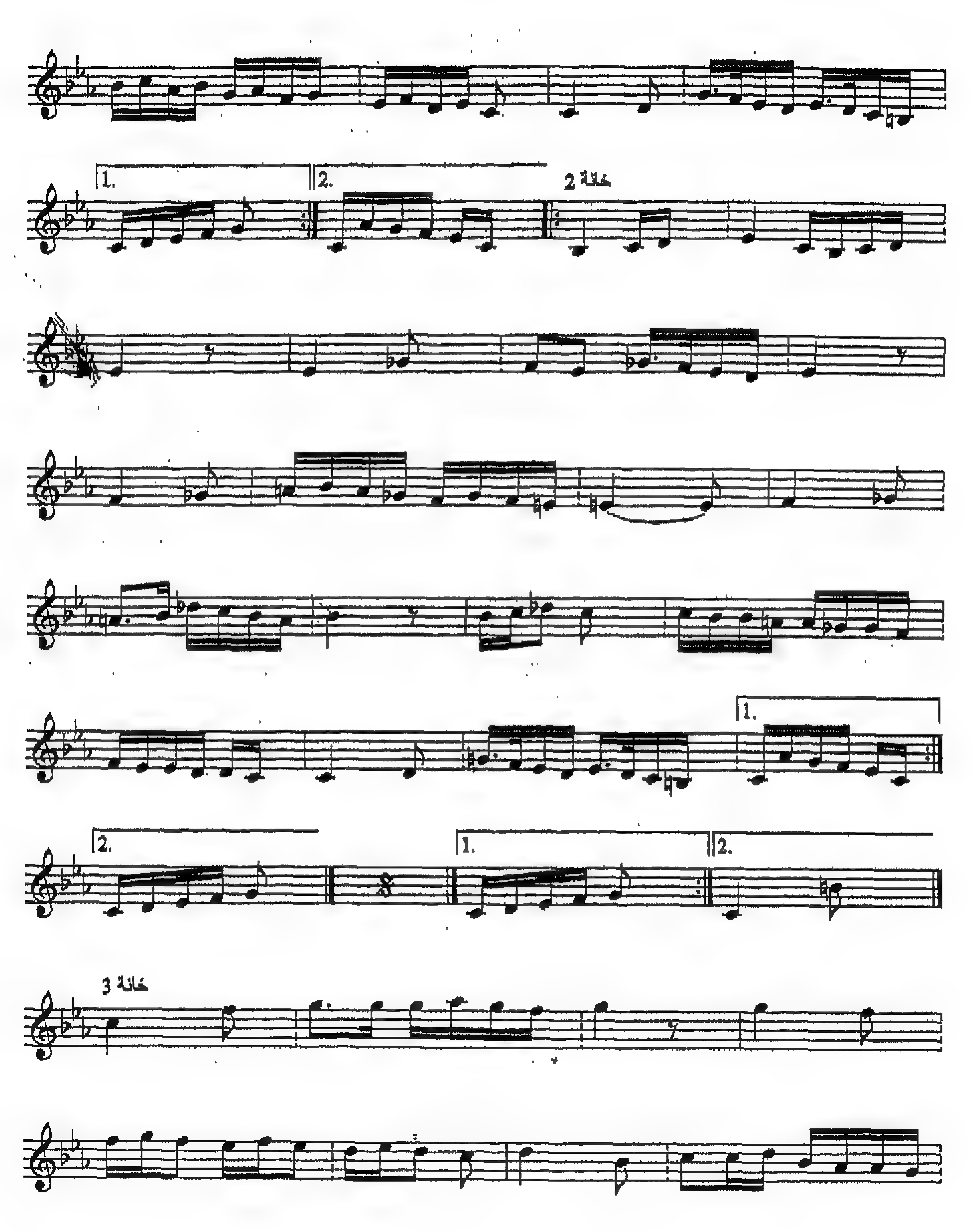


سماعي مقام نهاوند
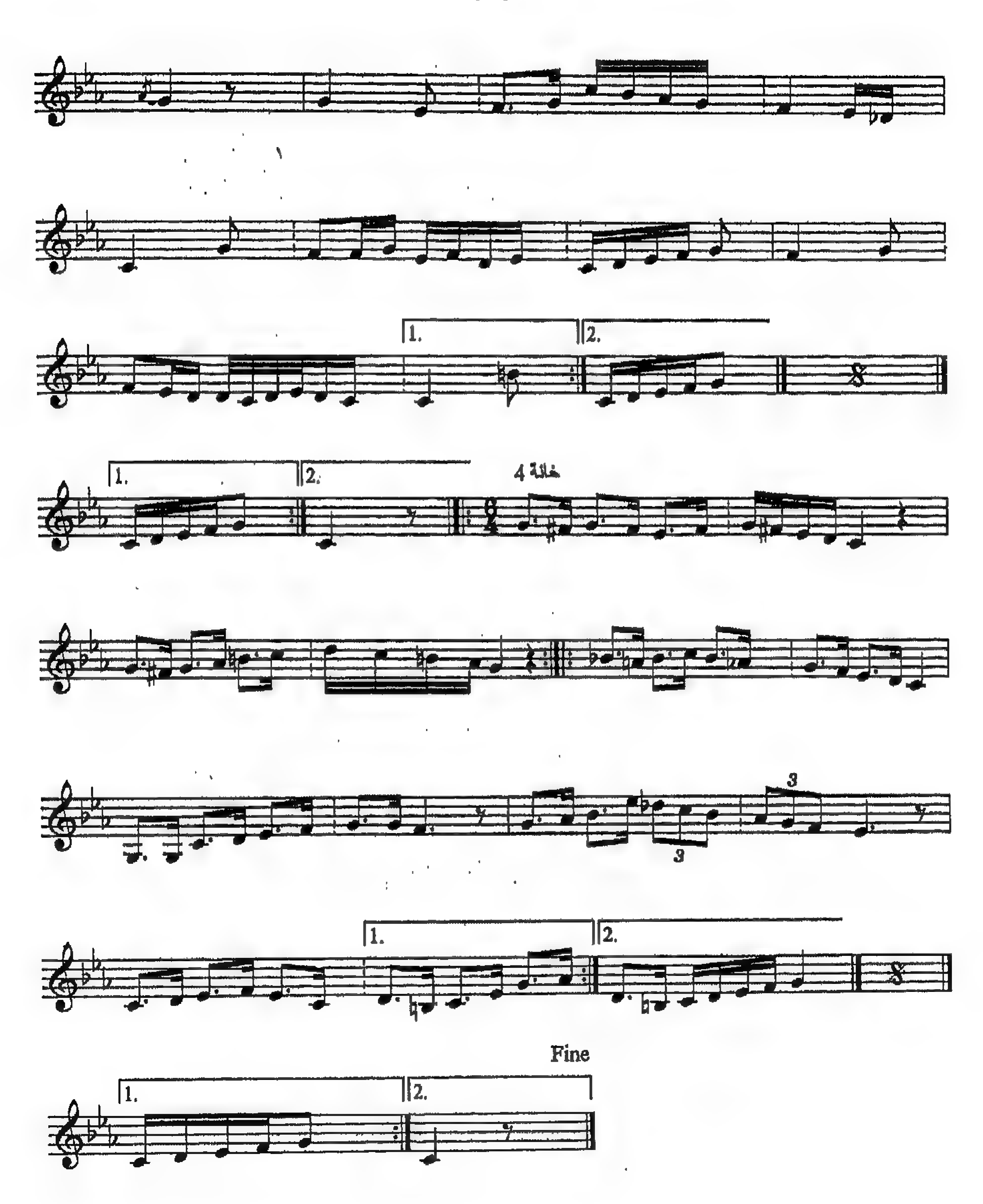


سماعي مقام نهاوند

(٢)
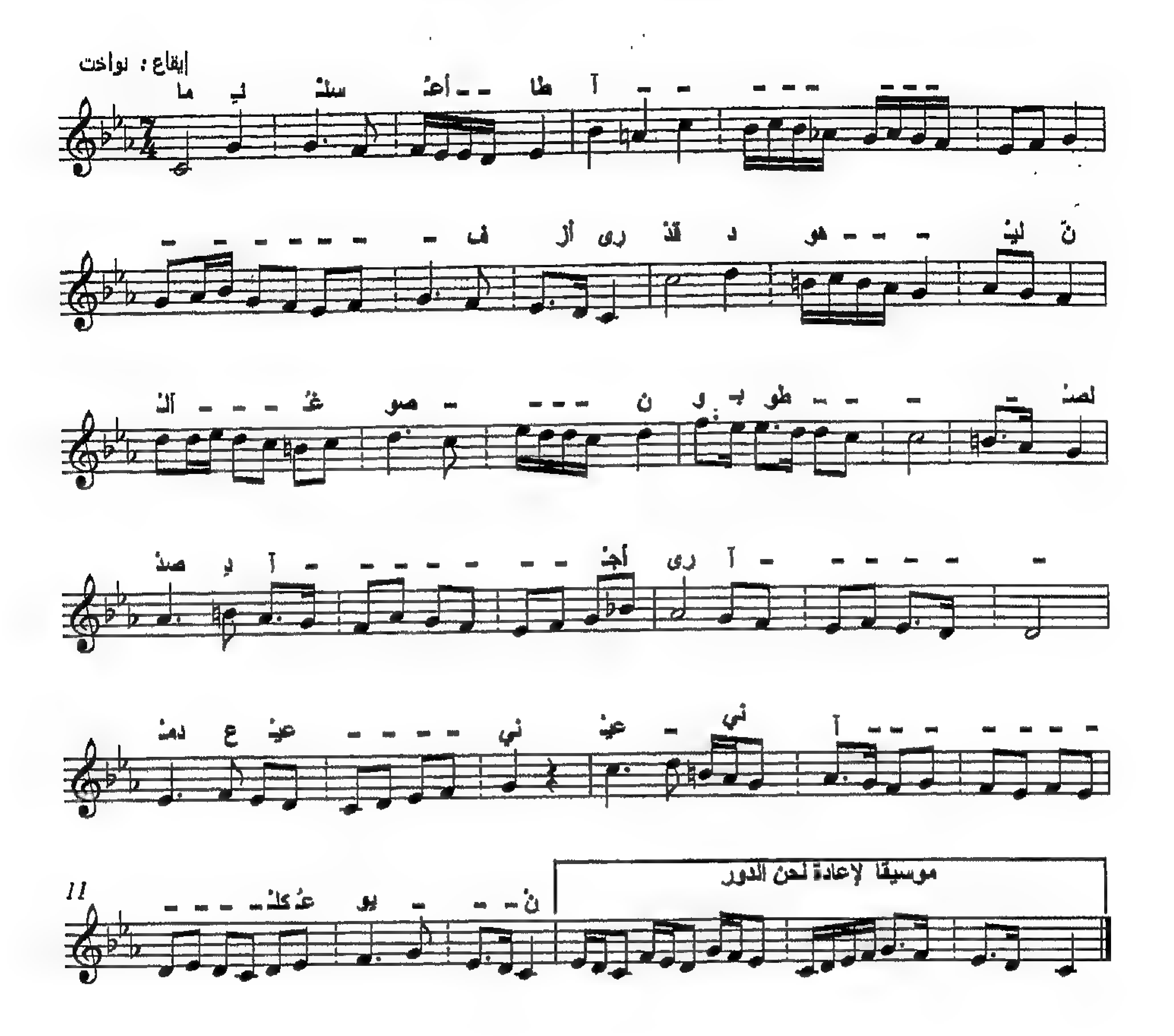


سماعي مقام نهاوند

(٣)



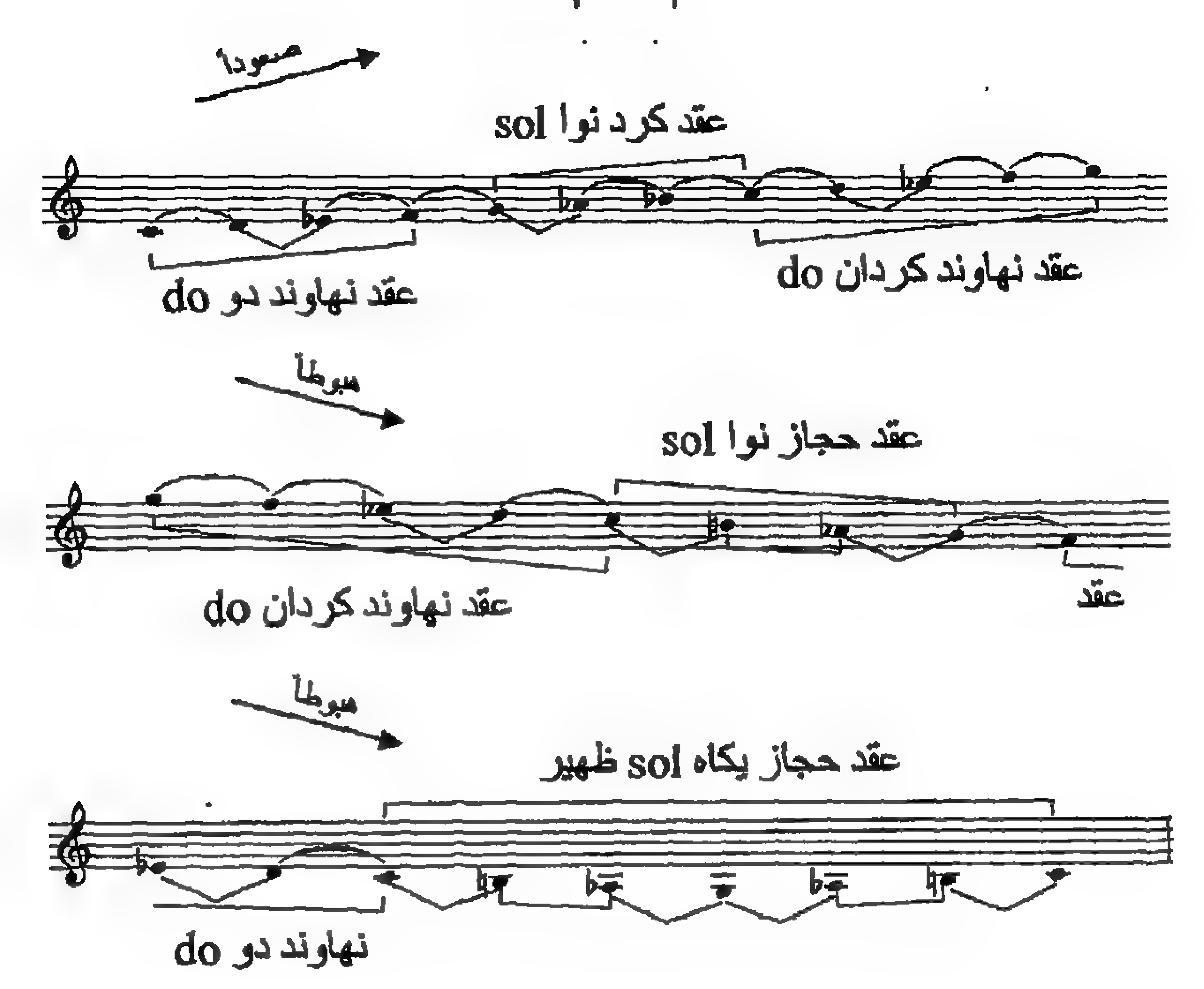
موشح مائس الأعطاف



دور ١	مــائس الأعطــاف أزرى	قـــدُه لـــينَ الغـــصونْ
	وبطــول الــصدّ أجــرى	دمــع عــيني كــالعُيونْ
دور ٢	صحتُ من جور التمادي	يـــا مليكـــاً لفُـــؤادي
	إنْ ربَّ البيـــــتِ أدرى	بالـــذي فيـــه يكـــونْ

خارطة المقام

سلم مقام نهاوند



- درجة الارتكاز: دو do المسماة راست.

- العقود على التوالي صعوداً:

1 - عقد رباعي (ذو أربع) نهاوند على درجة راست (دو do).

2 - عقد رباعي (ذو أربع) كرد على درجة نوا(صول sol).

3 - عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

1 - عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة كردان (دو do).

2. عقد رباعي (ذو أربع) كرد على درجة نوا(صول sol).

3 - عقد رباعي (ذو أربع) نهاوند على درجة راست (دو do).

في سياق التأليف:

لهذا المقام طعم مختلف عن باقي المقامات العربية، وصعب أداؤه ارتجالاً لدى ير المتمكن من العازفين والمطربين، لكنهم قد يعرّجون عليه في غنائهم المرتجل لمقامات عدة (راست - حجاز - بياتي ..)، ومن الملاحظ أيضاً ندرة الألحان الدينية في القدود والتواشيح، وإني لا أدري ألصعوبة هجر من قبل الوشاحين الدينيين، أم لاعتماد مقامات أخرى أكثر تداولاً، إذ إنهم اقتصروا في بدايات فصول الذكر على مقامات ثلاثة (البياتي وراست وهزام)، أما من اختص منهم بالموشحات الغزلية فوضعوا ألحاناً لموشحات في غاية الروعة: منهم عمر البطش وصبري مدلل والشيخ علي الدرويش من حلب، والسيد درويش وداود حسني من مصر ، ولا أشك أن هذه الموشحات هي الأروع بين ما لحن في هذا المقام.

تقليدياً يفتتح مقام نهاوند من العقد الثاني كرد (صول sol)، كما في سماعي الشيخ علي وموشح (سبحان من صور حسنك) لعمر البطش، واصلين بينه وبين العقد الأول، وقد يتحولون إلى عقد حجاز نوا كما رأى البطش في موشحه سابق الذكر، لكن الشيخ علي يلتزم الكرد، ثم يهبط إلى العقد الأول
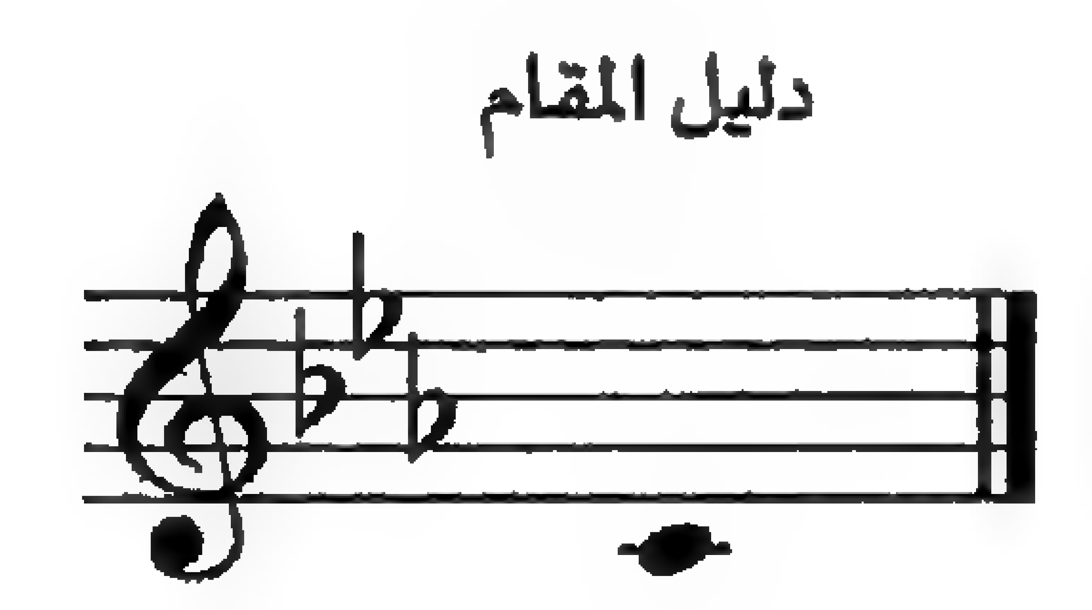
غير متجاهل لأثر الحساس (سي si) في إنهاء جملته الموسيقية الأخيرة في لخانة الأولى من السماعي..

في تسليم سماعي الشيخ وخانة موشح البطش: يعمد الملحنان إلى معالجة مقام الحجاز ومنه إلى العقد الثالث (نهاوند كردان)، ليتمموا جمالية مقام الحجاز، ثم إلى تمهيد لقفلة جميلة في السماعي، إذ يلمس درجة (ري re ♭)، هابطاً إلى قرار المقام، وجملة أخرى من عبارتين يخلص بهما إلى قفلة مميّزة. أما البطش فيؤثر العودة إلى الكرد ومنه إلى القفلة التي استخدمها في أدوار موشحه..
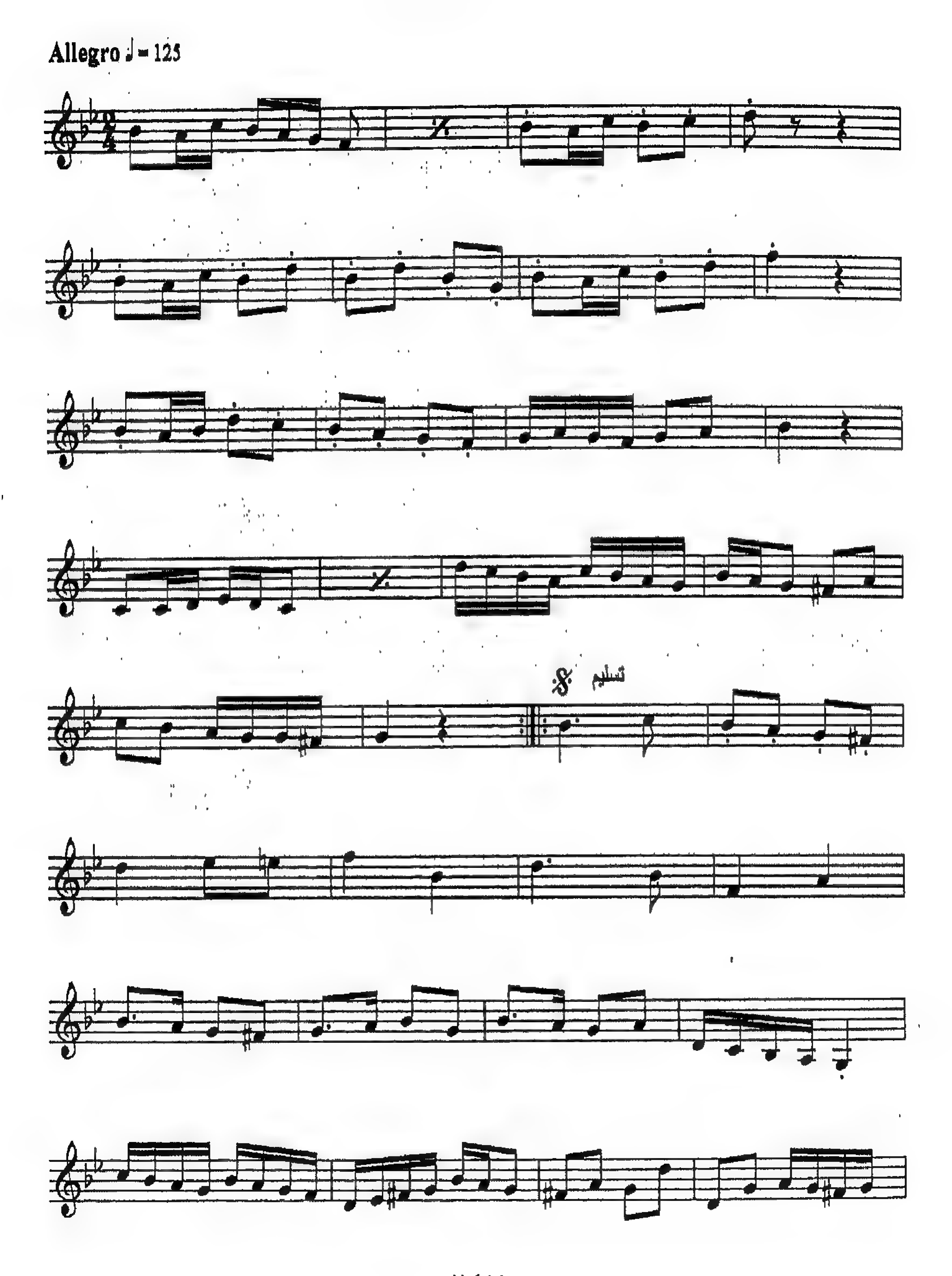
- الأثر المقامي: نهاوند، كما يسيطر الكرد والحجاز على درجة نوا (صول sol).

- دليل المقام: (سي si ♭)، و (مي mi ♭) و (لا la ♭).

دليل المقام
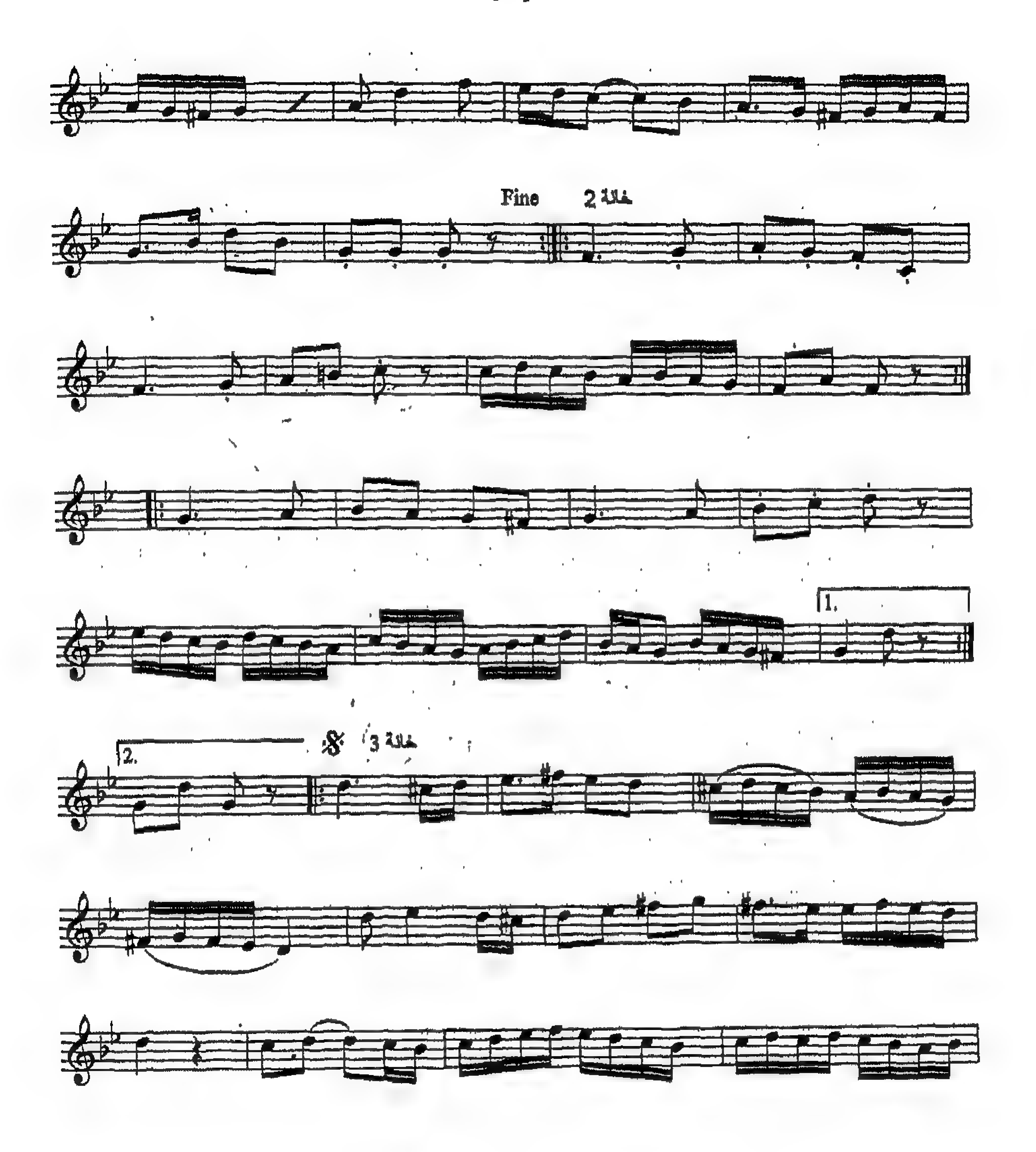


لونغة مقام فرحفزا



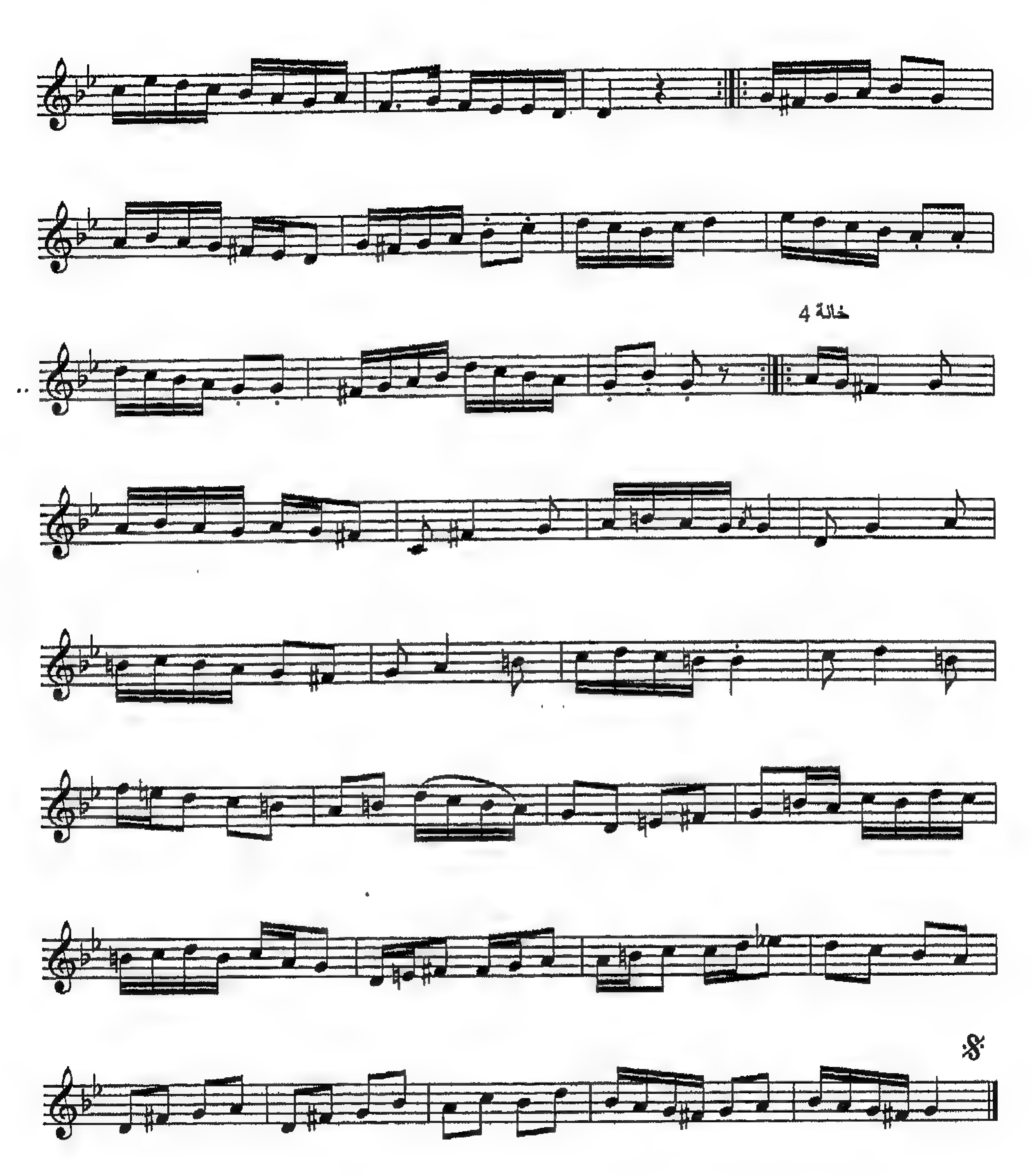
لونغة مقام فرحفزا

(٢)
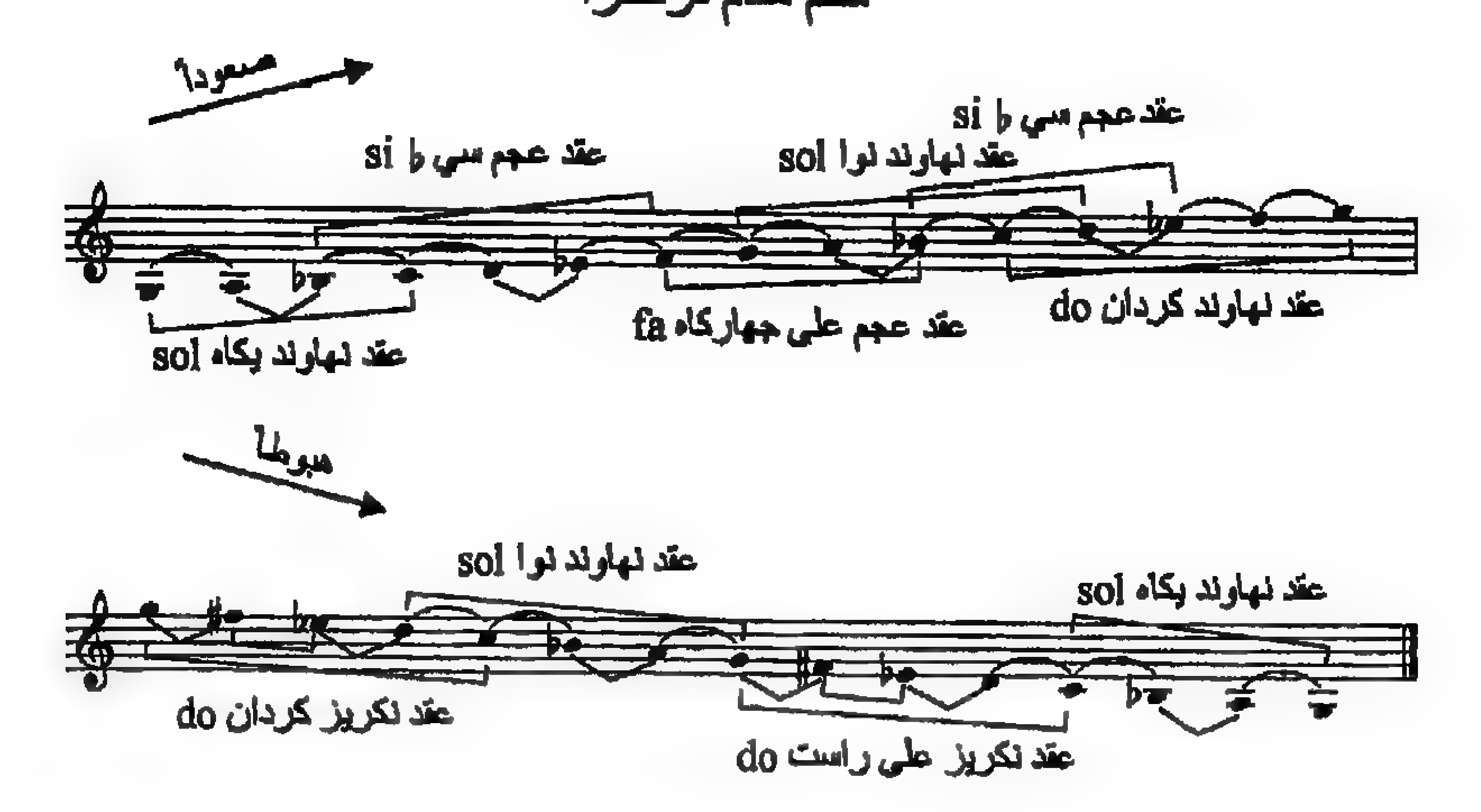


لونغة مقام فرحفزا

(٣)



خارطة المقام

سلم مقام فرحفزا



- درجة الارتكاز: صول sol المسماة يكاه

- العقود على التوالي صعوداً:

1 - عقد رباعي (ذو أربع) نهاوند على درجة يكاه (صول sol)

2 - عقد خماسي (ذو خمس) عجم على درجة عجم عشيران (سي si b).

3 - عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة نوا (صول sol).

4. عقد رباعي (ذو أربع) عجم (سي si b).

5. عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة كردان (دو do).

- العقود على التوالي هبوطاً:

1 - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز على درجة كردان (دو do).

2 . عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة نوا (صول sol).

3 - عقد خماسي (ذو خمس) نكريز على درجة راست (دو do).

4 . عقد خماسي (ذو خمس) نهاوند على درجة يكاه (صول sol).

في سياق التأليف:

حينما يذكر هذا المقام (فرحفزا) يقفز في ذاكرتي لحنان جميلان: أحدهما للموسيقار محمد عبد الوهاب (لحن النجوم) ومطلعه (الدنيا ليل والنجوم طالعه تنوّرها)، والثاني في قالب المنولوج للحاج بكري الكردي (ليه القمر)، وكلا اللحنين يتيهان في ثوب من الجمال بديع، إضافة إلى معالجتهما لهذا المقام بحيث تتضح للمنصت نكهتهما، ويتبين له أثرهما المقامي جلياً..
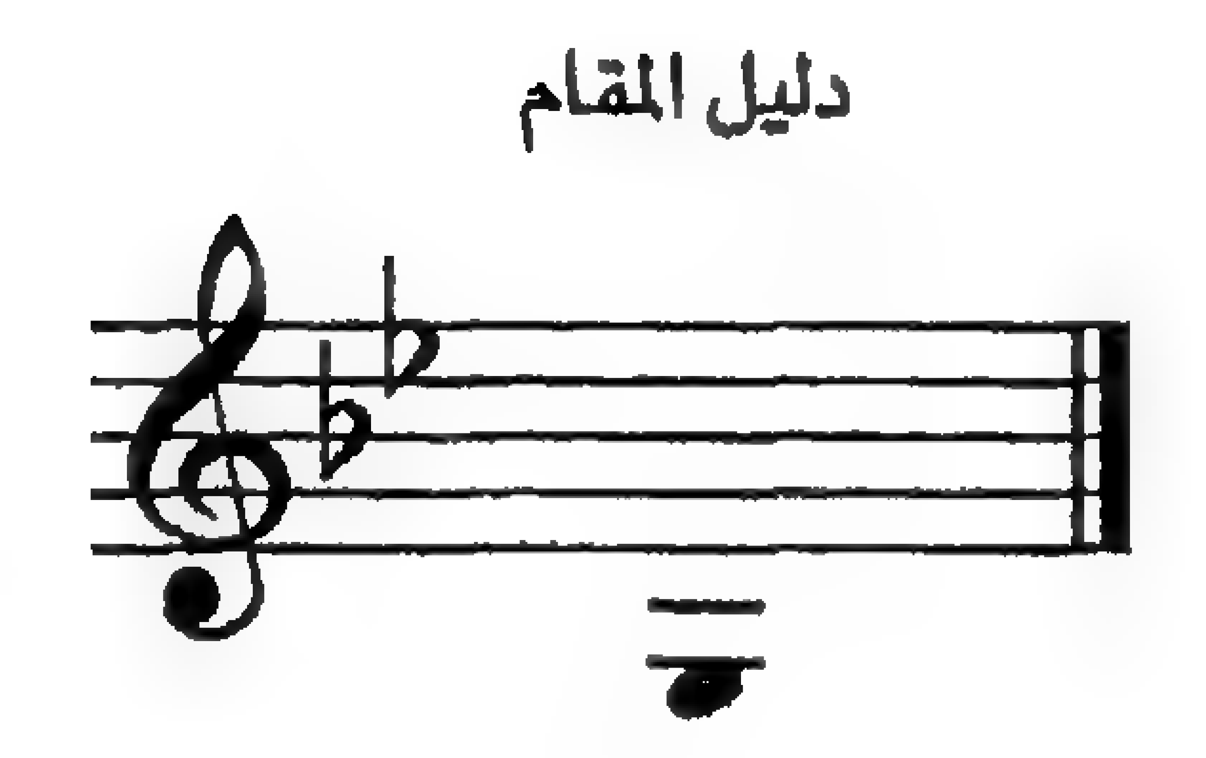
أما الولوج إلى المقام فيتم باستخدام عقد عجم (سي ♭ si) بحيث تتضح نكهة العجم،ومنه إلى العقد الرابع نهاوند نوا (صول sol)، منحدرين إلى عقد نكريز على راست (دو do)، ومنه إلى العقد الأول نهاوند يكاه (صول sol).. لكن بكري الكردي في لحنه سالف الذكر، يخطو باتجاه آخر بعد استخدامه عقد عجم (سي ♭ si)، ويفتح باباً آخر على حجاز كردان (دو do)، ويتوقف

علة درجة العجم عائداً إلى عقد نهاوند نوا بأناقة عجيبة، منهياً مذهب اللحن نهاية لا تخلو من روعة.

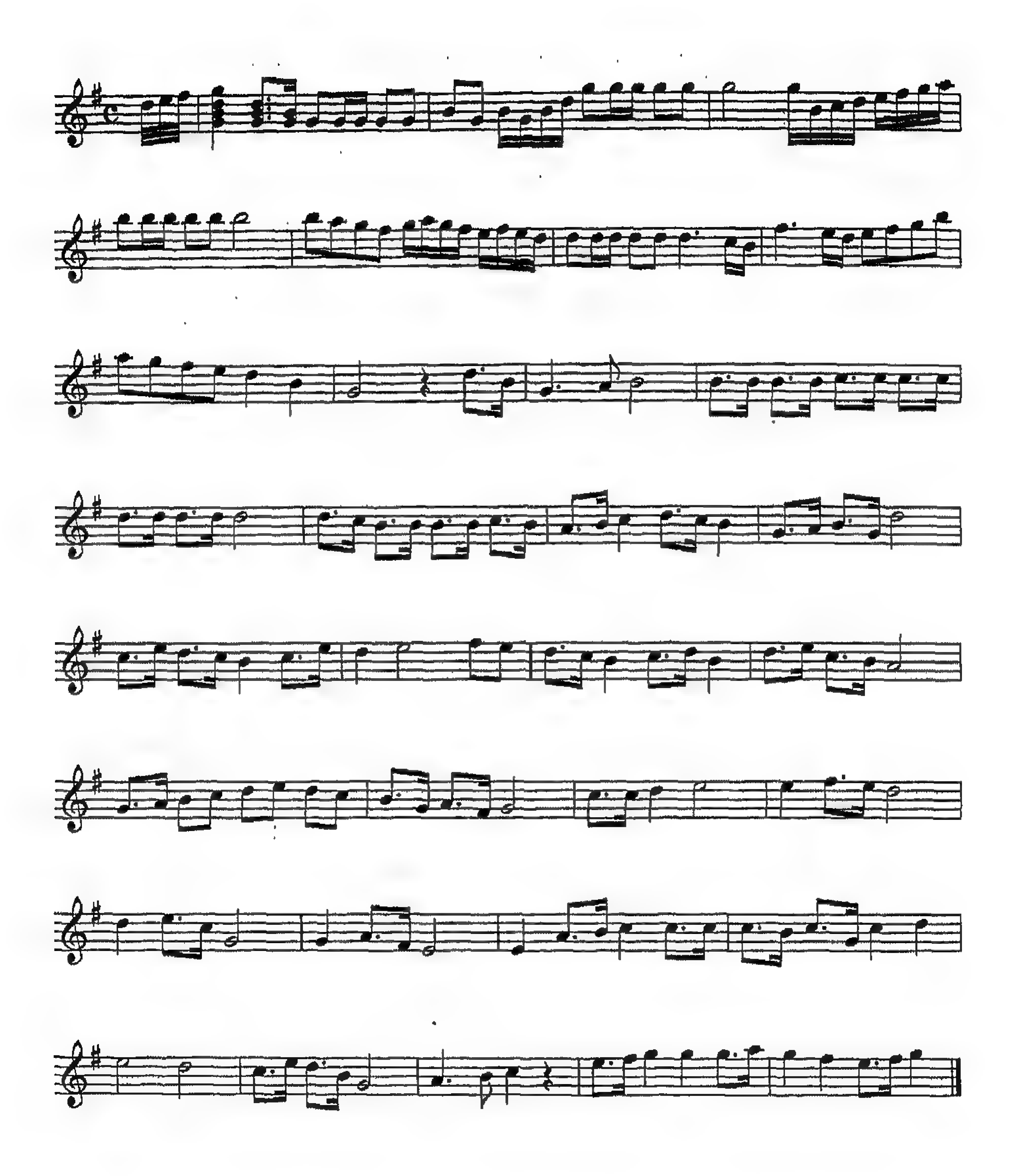
- الأثر المقامي: نهاوند، كما يسيطر العجم على درجة (سي si b) والتركيز على درجة راست (دو sol).

- دليل المقام: (سي si b)، و (مي mi b).

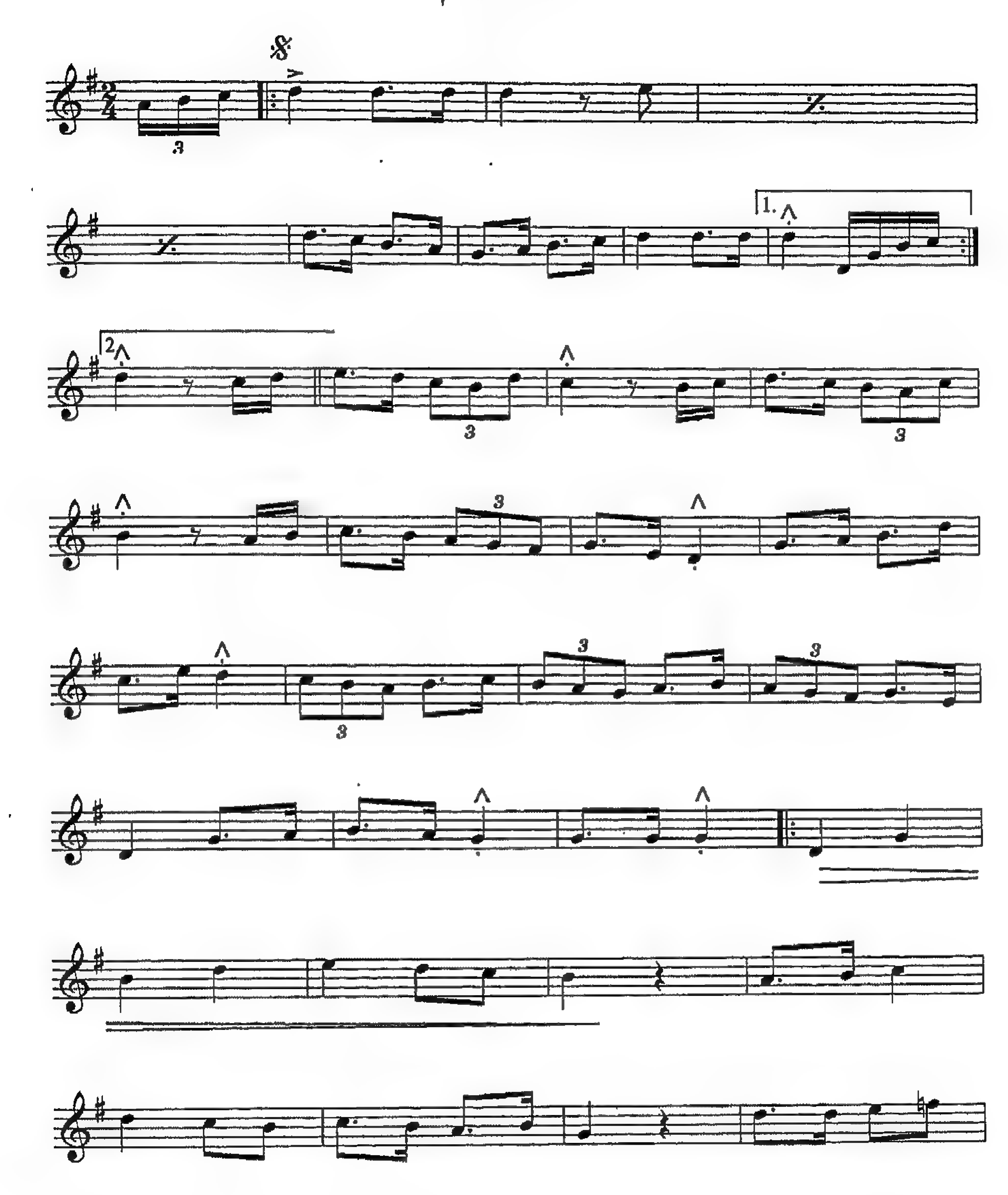
دليل المقام



مارش الاستقلال
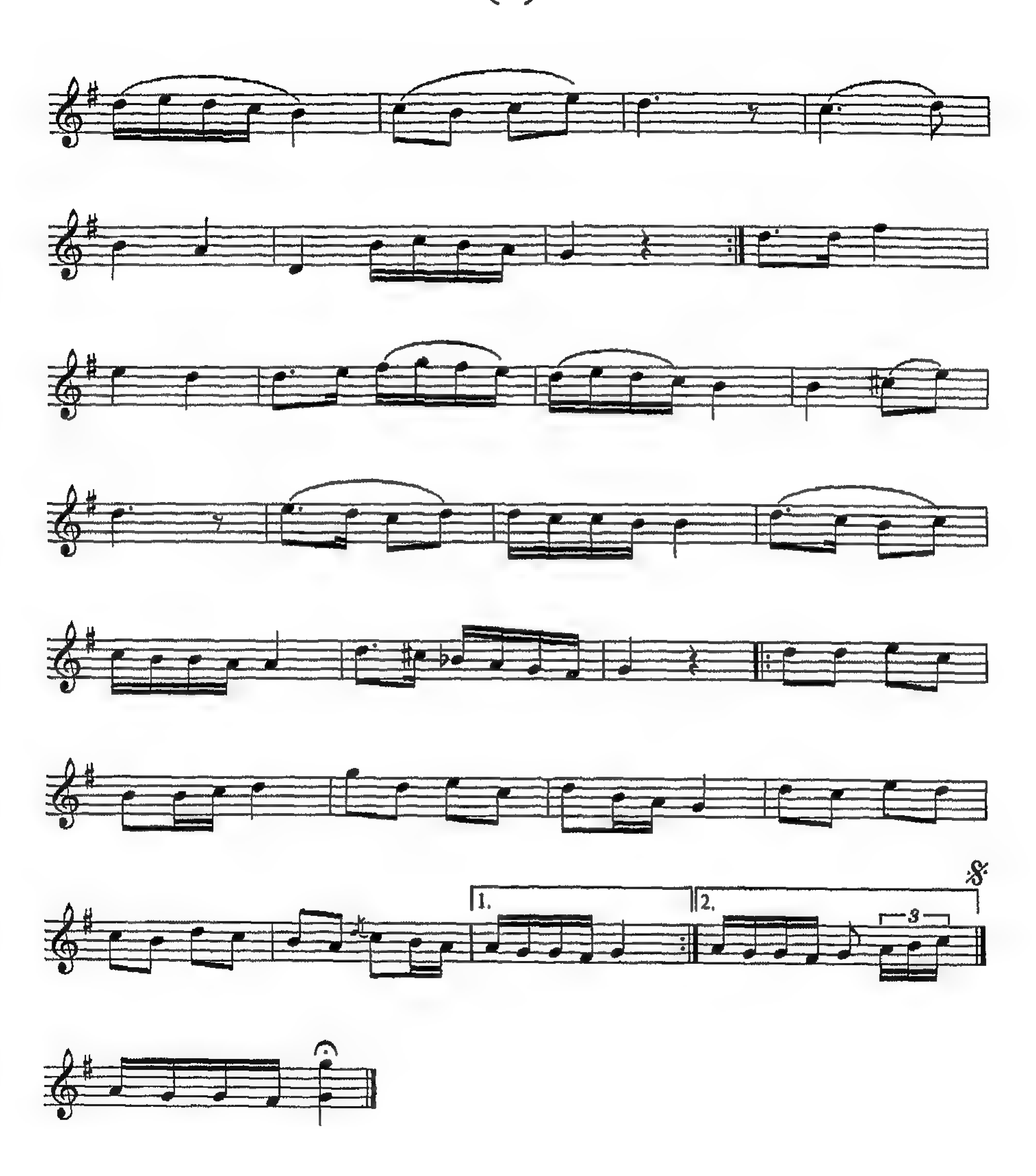


نشيد الأيتام



نشيد الأيتام
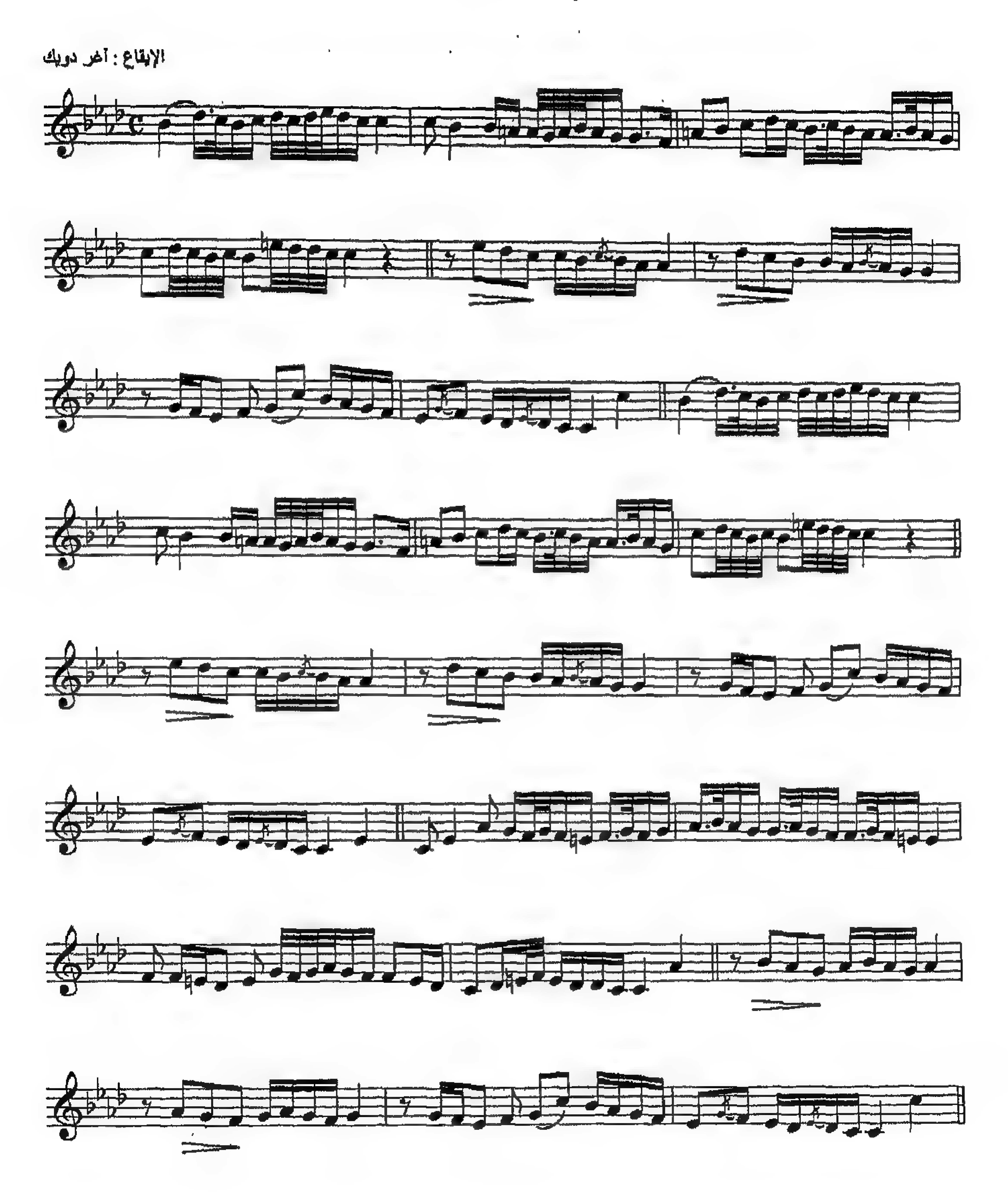
(٢)



إنشاد ديني بالتركية
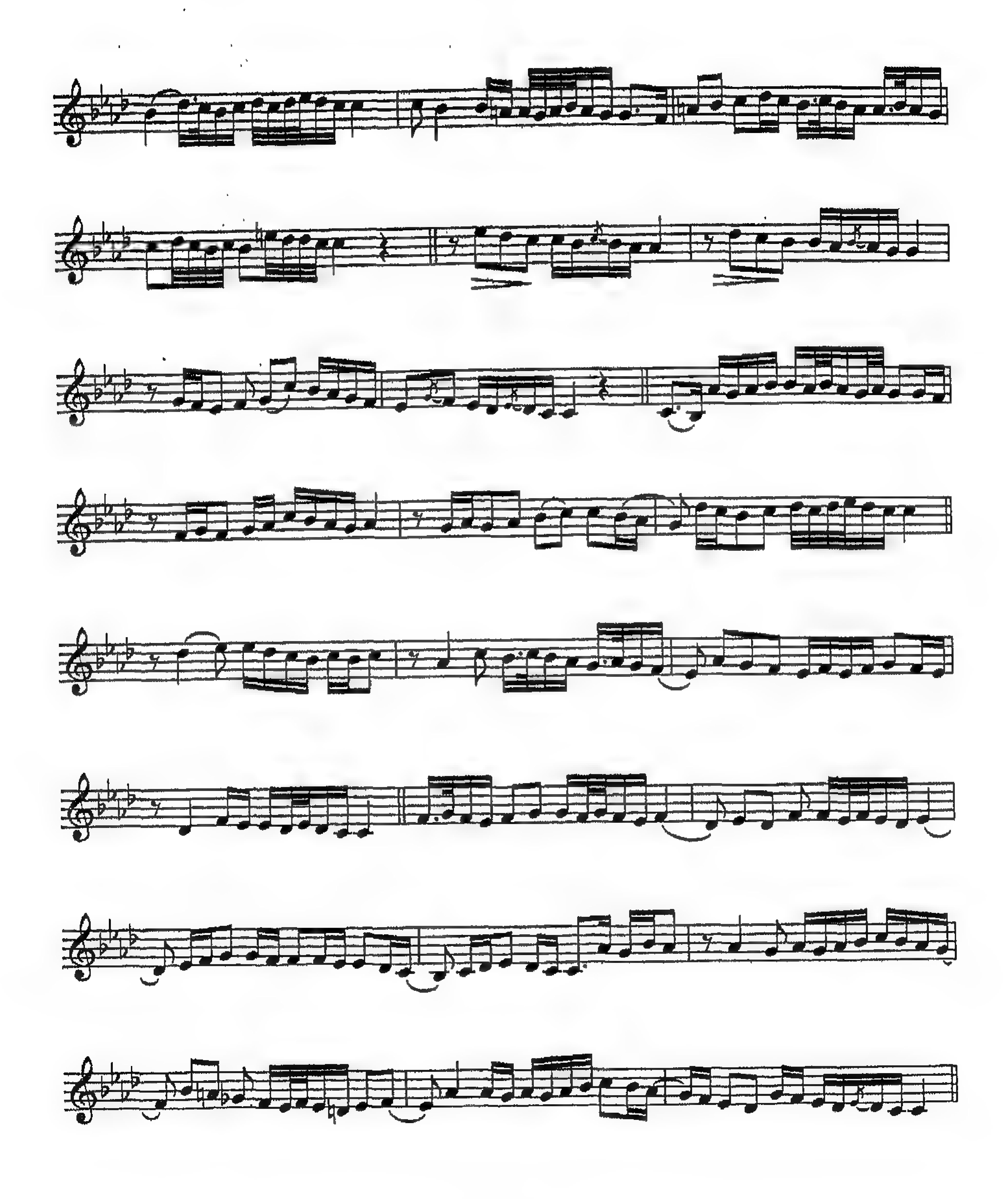
(آيين شريف)

الإيقاع : آغر دويك
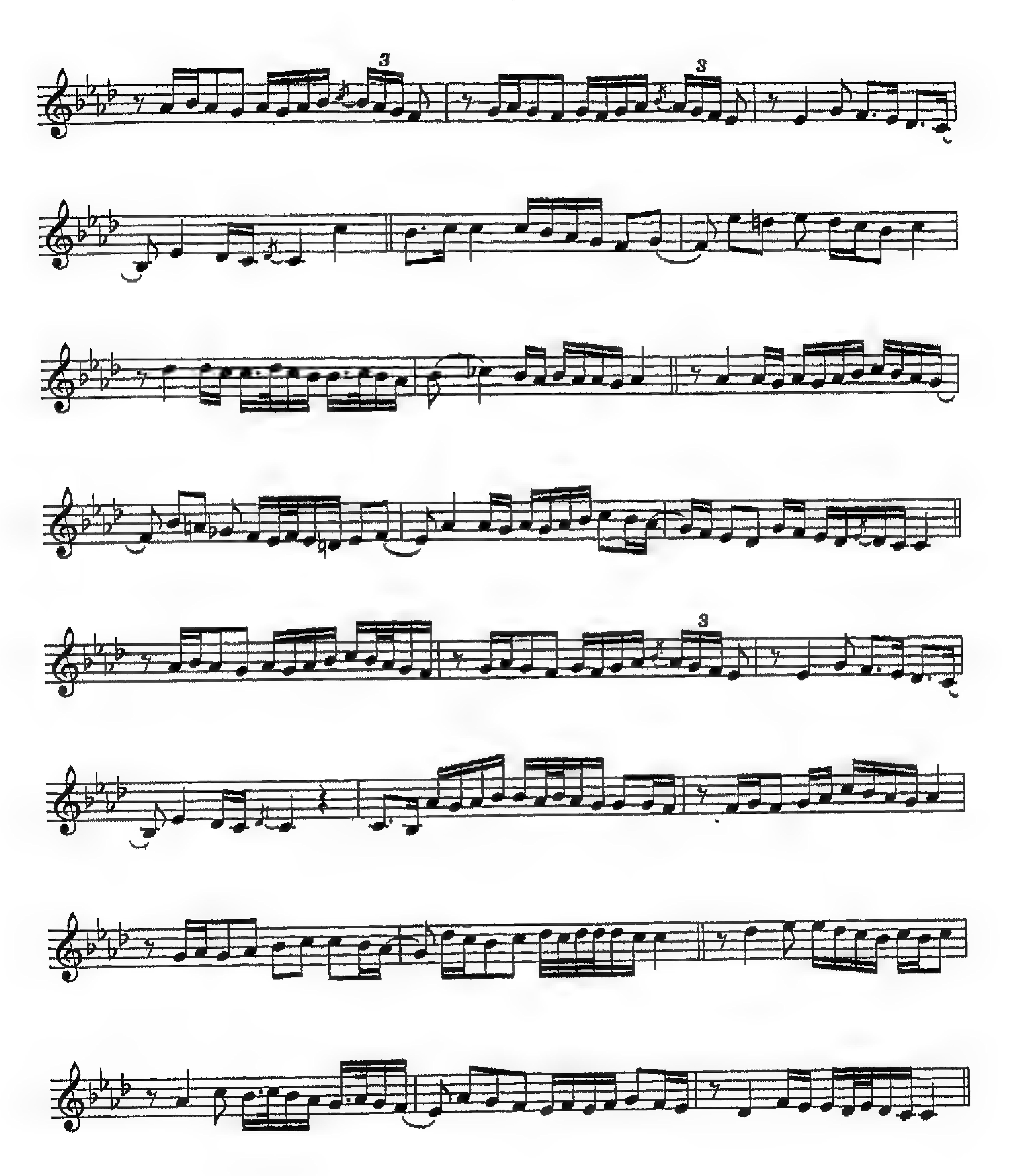


إنشاد ديني بالتركية

(٢)
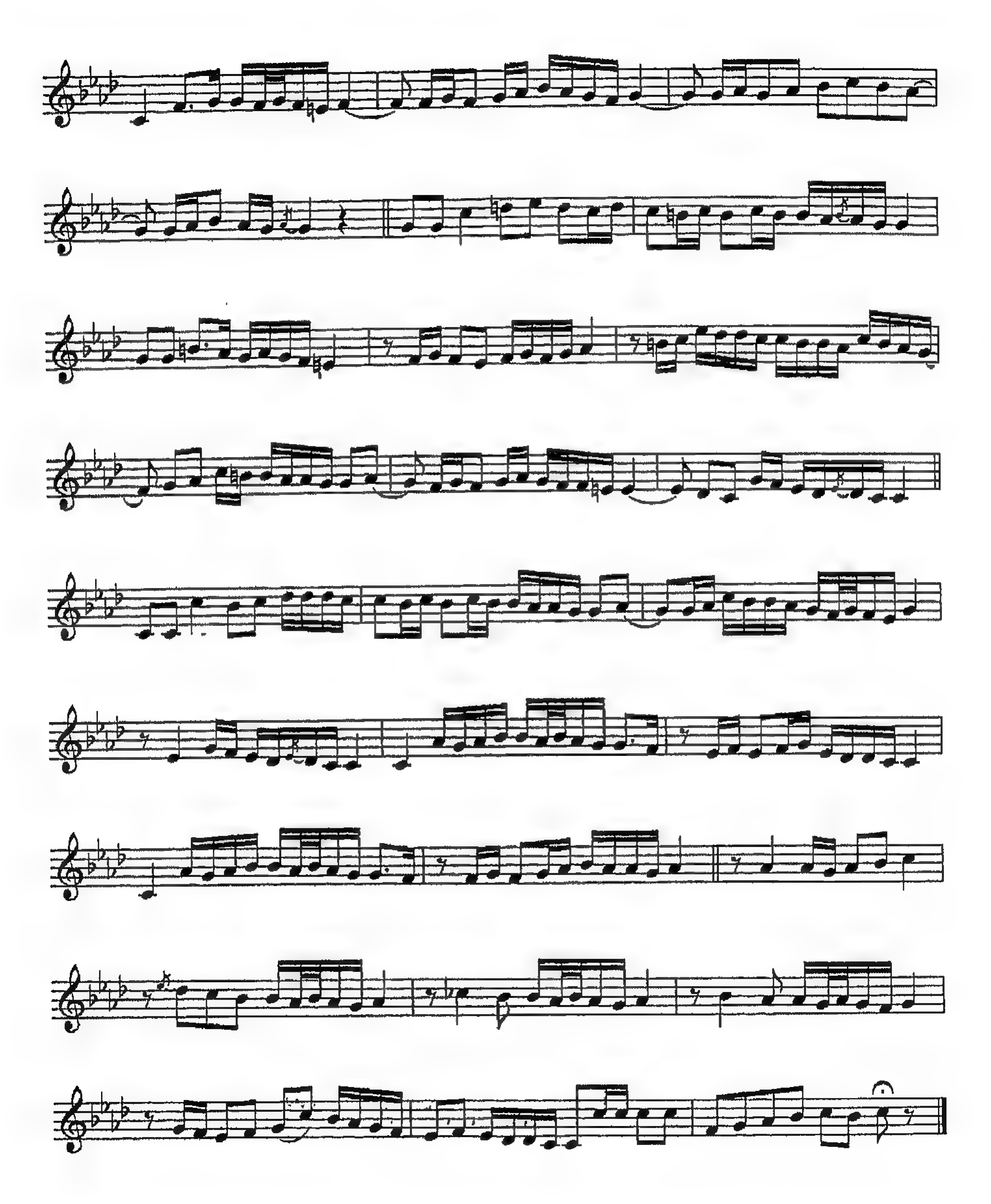


إنشاد ديني بالتركية

(٣)



إنشاد ديني بالتركية

(٤)



المراجع

١. كتاب مقررات مؤتمر الموسيقا العربية.

٢. فلسفة الموسيقا الشرقية. ميخائيل الله ويردي

٣. السبعة الكبار سليم سحاب

٤. مؤتمر الموسيقا العربية الأول = =

٥. الشيخ علي الدرويش الحلبي مصطفى الدرويش
نذير دقّاق

٦. روايات كثيرة سمعتها مشافهة من أستاذنا المرحوم نديم نجل الشيخ علي، وموسيقيين ومطربين ومنشدين عاصروا الشيخ وأخذوا عنه.

٧. مواقع متخصصة كثيرة في (الانترنيت).

فهرس الموضوعات

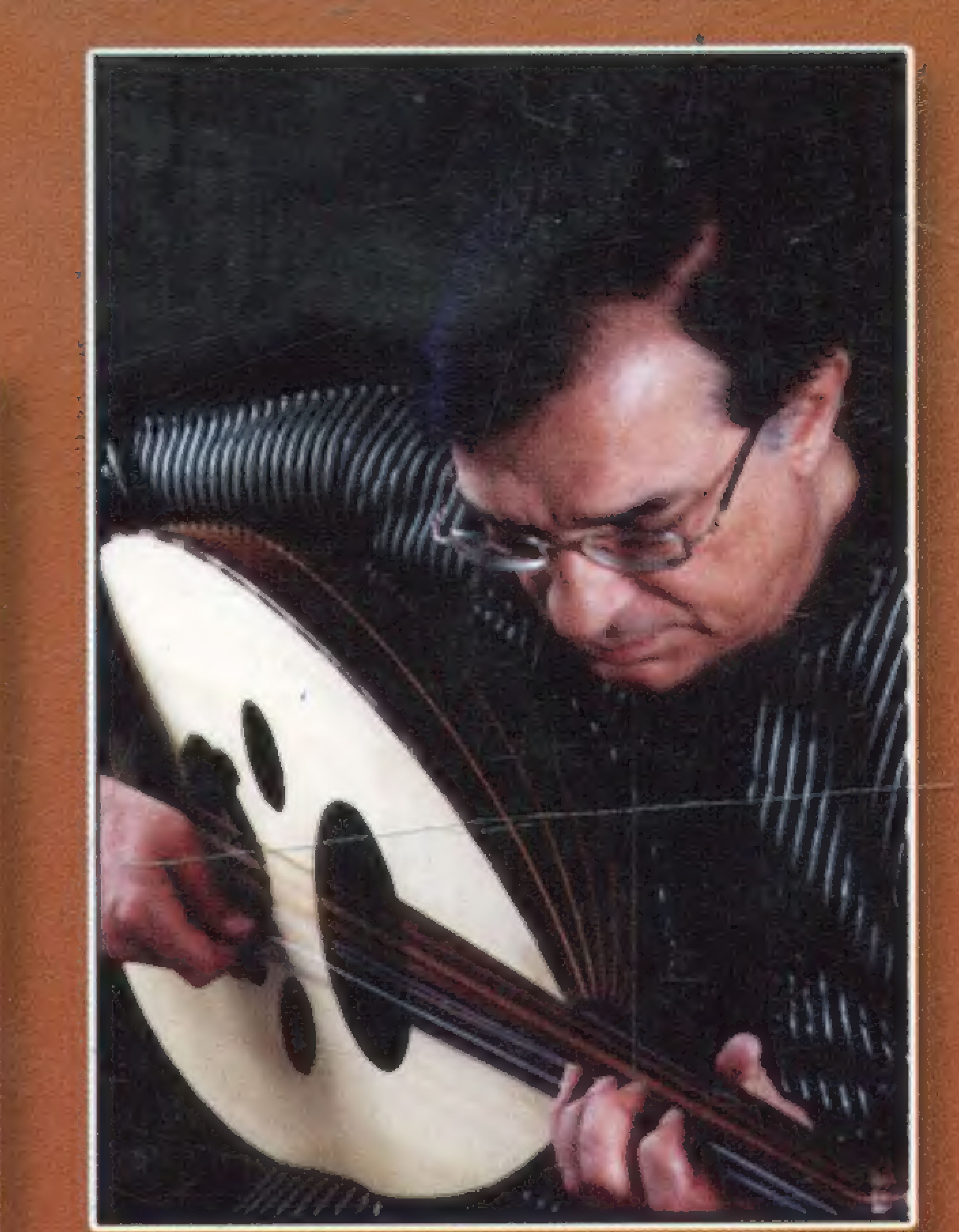
الصفحة

مؤلفات الشيخ علي

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨
عدد الطبع ١٥٠٠ نسخة



محمد قدري دلال

- مواليد حلب ١٩٤٦
- إجازة عالية بالآداب من جامعة الأزهر .
- باحث موسيقي عُنِيَ بالتراث الديني في سورية والحلبي منه بوجه خاص .
- عضو نقابة الفنانين بصفة عازف و ملحن .
- عازف (منفرد) على العود ذو أسلوب حلبي خاص عزف على أكبر مسارح أوروبا و العالم .
- رئيس الفرقة الموسيقية السورية (أورنينا) التي تميزت بتقديم الأعمال التراثية الحلبية. كما يرئس فرقة حلب للموسيقا العربية التابعة لوزارة الثقافة.
- حاز على الجائزة العالمية من أكاديمية (شارل كرو) بفرنسا ١٩٨٨.
- كرمته الحكومة السورية مرات .
- حاز على جائزة الباسل عام ٢٠٠٥ عن المبدعين الفنيين .
- من مؤلفاته (أعمال عمر البطش) تحليل موسيقي لتواشيحه و موشحاته (إصدار مهرجان الأغنية السورية ٢٠٠٤) .
- آخر كتابين له عن وزارة الثقافة السورية (شيخ المطربين) و(القدود الدينية) دراسة تاريخية وموسيقية للقدود الحلبية مع نصوصها مدونة .

مطبعة الهيئة العامة السورية للكتاب
سعر النسخة داخل القطر ١٣٥ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ٢٧٠ ل.س
٢٠٠٨